SOMMAIRE · CONTENTS · INHALT

Quelques notes à propos de cette intégrale 4
Editorial notes 6
Einige Anmerkungen zu dieser Gesamtaufnahme 8

Track-list 10

Crédits & Remerciements · Credits & Aknowledgements · Nachweise & Danksagungen 48

Sur les pas de Claude Debussy, par Denis Herlin 60
The world of Claude Debussy, by Denis Herlin 98
Auf den Spuren von Claude Debussy, von Denis Herlin 137

Index 171

Quelques notes à propos de cette intégrale[1]

Cette intégrale réunit l'ensemble des œuvres connues de Debussy. Seule la version orchestrale d'un *Intermezzo* datant de juin 1882 reste pour le moment inaccessible. On peut toutefois en avoir une idée grâce à la transcription pour piano quatre mains du compositeur (7/6)[2]. Parmi les œuvres enregistrées pour la première fois figurent :

— la *Chanson des brises* pour soprano solo, chœur de femmes et piano à quatre mains (24/12) de 1882, dont le manuscrit complet a été découvert récemment ;
— la première version de 1898 des deux *Chansons de Charles d'Orléans* (25/5-6) ;
— *Diane au bois*, comédie lyrique pour soprano, ténor et piano de 1885-1887 (26/1-4) ;
— le début de *La Chute de la maison Usher*, tel que Debussy l'a laissé en 1916 (30/6-10) ;

À cet ensemble, on a joint également les réductions de piano de *Khamma* (4/13-16), dont l'orchestration est principalement due à Koechlin, et de *Jeux* (4/17), celles-ci donnant une idée sur la manière dont les danseurs ont conçu leur chorégraphie.

Par ailleurs, certaines des transcriptions réalisées par Debussy dans les années 1890 n'avaient jamais été enregistrées :

— *À la fontaine*, op. 85 de Robert Schumann, transcrite pour piano deux mains (2/20) ;
— l'*Humoresque en forme de valse*, op. 159 de Joachim Raff, transcrite pour piano deux mains (6/9) ;
— la Symphonie n° 2 et les *Airs d'Étienne Marcel* de Camille Saint-Saëns, transcrits pour deux pianos, quatre mains (11/8-18).

Ont été ajoutés plusieurs arrangements d'œuvres de Debussy émanant de compositeurs avec lesquelles il entretenait des relations amicales. Ainsi, tous ceux d'André Caplet (piano seul, deux pianos et orchestrations), même lorsqu'ils ont été réalisés après la mort de Debussy, ont été inclus dans cette intégrale, notamment celui des deux *Ariettes oubliées* (22/14-15) enregistrées pour la première fois. En effet, Debussy a approuvé la plupart d'entre eux, en dirigeant à plusieurs reprises l'orchestration du *Children's Corner* (18/12-17) ou en jouant *Ibéria* dans la version à deux pianos (10/5-7). Il en est de même pour ceux de Henri Busser, de Jean Roger-Ducasse, de Désiré-Émile Inghelbrecht ou de Bernardino Molinari. Quant aux transcriptions et orchestrations de Maurice Ravel, elles témoignent de l'admiration qu'il avait envers Debussy. Enfin, signalons que Debussy s'était lié d'amitié avec le violoniste Arthur Hartmann et avait transcrit pour lui l'un de ses *Préludes* pour piano, *Minstrels* (13/3). Il les joua en concert le 5 février 1914 avec les deux autres arrangements que Hartmann avait conçus avec son assentiment, l'un extrait d'un des *Préludes*, *La fille aux cheveux de lin* (13/15) et l'autre d'*Il pleure dans mon cœur* (13/14) et deuxième des *Ariettes oubliées*.

Enfin figurent en complément le seul enregistrement acoustique connu de Debussy, accompagnant Mary Garden (33/15-18) et réalisé en février 1904 pour la Compagnie française du Gramophone, ainsi que les rouleaux de quatorze pièces pour piano notés avec le système Welte-Mignon (33/1-14) que Debussy enregistra vraisemblablement en novembre 1913.

Denis Herlin

1 La numérotation des œuvres renvoie à la deuxième édition du catalogue de François Lesure, publié à la fin de sa biographie critique : *Claude Debussy, biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, p. 461-588.

2 Les indications entre parenthèses renvoient au tracklisting de ce coffret ; ainsi (7/6) signifie CD 7 track 6.

Editorial notes[1]

This complete edition brings together all Debussy's known works. The one work that is not currently available is the orchestral version of an *Intermezzo* composed in June 1882. However, it is possible to form an idea of how this might have sounded thanks to Debussy's own transcription of the piece for piano duet (7/6)[2]. The following works can be heard here in premiere recordings:

— the *Chanson des brises* (1882) for soprano solo, female chorus and piano four-hands (24/12), the complete manuscript of which has recently come to light;
— the first version (1898) of the two *Chansons de Charles d'Orléans* (25/5-6);
— *Diane au bois* (1885-87), a "comédie lyrique" for soprano, tenor and piano (26/1-4);
— the beginning of *La Chute de la maison Usher*, as it was when Debussy set the work aside in 1916 (30/6-10);

To this group of works, we have added the piano reductions of *Khamma* (4/13-16) – whose orchestration was mainly the work of Koechlin – and of *Jeux* (4/17), both of which provided the basis on which the choreography of the two ballets was devised.

Moreover, some of Debussy's transcriptions from the 1890s have never been recorded until now:

— *À la fontaine*, an arrangement for piano solo of *Am Springbrunnen* from Schumann's Op.85 set of piano duets (2/20);
— *Humoresque en forme de valse*, an arrangement for piano solo of Raff's *Humoreske in Walzerform*, Op.159, for piano duet (6/9);
— Saint-Saëns' Symphony No.2 and *Airs d'Étienne Marcel*, arranged for two pianos, four hands (11/8-18);

In addition to the above, we have included several arrangements of Debussy's works made by composers with whom he was on friendly terms. The complete edition contains all the transcriptions by André Caplet (for piano solo, two pianos and orchestrations), even those carried out after Debussy's death. Caplet's orchestrations of two of the *Ariettes oubliées* (22/14-15) are recorded here for the first time. Most of Caplet's transcriptions received Debussy's seal of approval, and the composer conducted the orchestral version of *Children's Corner* (18/12-17) on several occasions and took part in performances of the two-piano version of *Ibéria* (10/5-7). The same applies to the arrangements made by Henri Busser, Jean Roger-Ducasse, Désiré-Émile Inghelbrecht and Bernardino Molinari. Ravel's transcriptions and orchestrations are testimony to his admiration for Debussy. Finally, it is worth noting that Debussy was on good terms with the violinist Arthur Hartmann and transcribed *Minstrels* (13/3), one of the piano *Préludes*, for his friend. The two men played the piece together at a concert on 5 February 1914, alongside two arrangements that Hartmann had made with the composer's consent: another of the *Préludes*, *La fille aux cheveux de lin* (13/15), and the second of the *Ariettes oubliées*, *Il pleure dans mon cœur* (13/14).

Finally, this set features the only known acoustic recording of Debussy, accompanying Mary Garden (33/15-18) and made in February 1904 for the French Gramophone Company, as well as piano rolls of fourteen pieces made using the Welte-Mignon system and probably recorded by the composer in November 1913 (33/1-14).

Denis Herlin

Translation: Paula Kennedy

1 The numbering of the works is taken from the second edition of the catalogue compiled by François Lesure, as published at the end of his critical biography: *Claude Debussy, biographie critique; suivie du Catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, p.461-588.

2 The numbers in brackets indicate the tracklisting; so for example, (7/6) stands for CD 7 cuepoint 6.

Einige Anmerkungen zu dieser Gesamtaufnahme[1]

Diese Gesamtaufnahme vereint alle bekannten Werke Debussys. Einzig die Orchesterfassung eines *Intermezzo*, das aus dem Juni 1882 datiert, blieb bis heute unzugänglich. Man kann sich jedoch dank der Transkription für Klavier zu vier Händen des Komponisten (7/6)[2] einen Eindruck davon verschaffen. Folgende Werke liegen hier zum ersten Mal in einer Einspielung vor:

— *Chanson des brises* für Solo-Sopran, Frauenchor und Klavier zu vier Händen (24/12) von 1882; das vollständige Manuskript wurde kürzlich entdeckt
— Die erste Fassung der zwei *Chansons de Charles d'Orléans* von 1898 (25/5-6)
— *Diane au bois*, lyrische Komödie für Sopran, Tenor und Klavier von 1885-1887 (26/1-4)
— Der Anfang von *La Chute de la maison Usher*, wie Debussy ihn 1916 hinterlassen hat (30/6-10)

Diesen Neueinspielungen wurden die Klavierauszüge der Ballette *Khamma* (4/13-16), dessen Orchestrierung hauptsächlich von Koechlin stammt, und *Jeux* (4/17) beigefügt. Nach diesen Klavierauszügen erstellten die Tänzer ihre Choreografie.

Einige der Transkriptionen, die Debussy in den 1890er-Jahren anfertigte, sind übrigens nie aufgenommen worden:

— *À la fontaine* (*Am Springbrunnen*), Bearbeitung von Robert Schumanns op. 85 Nr. 9 für Klavier zu zwei Händen (2/20)
— *Humoresque en forme de valse* (*Humoreske in Walzerform*), Bearbeitung von Joachim Raffs op. 159 für Klavier zu zwei Händen (6/9)
— die Sinfonie Nr.2 und die *Airs d'Étienne Marcel* von Camille Saint-Saëns, Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen (11/8-18)

1 Die Nummerierung der Werke bezieht sich auf die zweite Auflage des Werkverzeichnisses von François Lesure, veröffentlich am Ende seiner kritischen Biografie: *Claude Debussy, biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, S. 461-588.

2 Die Angaben in Klammern verweisen auf das Tracklisting dieser Box; (7/6) bedeutet also CD 7, Track 6.

Darüber hinaus wurden verschiedene Bearbeitungen von Werken Debussys hinzugefügt, die aus der Hand von Komponisten stammen, mit denen er freundschaftlich verbunden war. So wurden alle Bearbeitungen von André Caplet (Klavier solo, zwei Klaviere und Orchestrierungen) dieser Gesamtaufnahme beigefügt – insbesondere die Bearbeitung der beiden *Ariettes oubliées* (22/14-15), die zum ersten Mal eingespielt wurden –, auch wenn sie teilweise erst nach dem Tod Debussys entstanden sind. Tatsächlich hat Debussy die meisten dieser Bearbeitungen gutgeheißen, mehrfach dirigierte er die Orchestrierung von *Children's Corner* (18/12-17) und spielte *Ibéria* in der Fassung für zwei Klaviere (10/5-7). Das gilt auch für die Bearbeitungen von Henri Busser, Jean Roger-Ducasse, Désiré-Émile Inghelbrecht und Bernardino Molinari. Die Bearbeitungen und Orchestrierungen von Maurice Ravel zeugen von dessen Bewunderung für Debussy. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass Debussy mit dem Geiger Arthur Hartmann befreundet war und für ihn eines seiner *Préludes* für Klavier, *Minstrels* (13/3), transkribierte. Er brachte das Stück am 5. Februar 1914 zur Aufführung, zusammen mit zwei weiteren Bearbeitungen, die Hartmann mit seiner Zustimmung angefertigt hatte: *La fille aux cheveux de lin* (13/15) aus den *Préludes* und *Il pleure dans mon cœur* (13/14), die zweite der beiden *Ariettes oubliées*.

Am Ende steht als Ergänzung die einzige bekannte Einspielung Debussys als Klavierbegleiter für Mary Garden (33/15-18). Diese Aufnahme entstand im Februar 1904 für die französische Compagnie de Gramophone. Außerdem gibt es vierzehn Klavierstücke, die Debussy wahrscheinlich im November 1913 auf eine Welte-Mignon-Walze (33/1-14) aufnahm.

Denis Herlin

Übersetzung: Dorle Ellmers

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918

La numérotation des œuvres renvoie à la deuxième édition du catalogue de François Lesure (Fayard, 2003).
The numbering of the works is taken from the second edition of the catalogue compiled by François Lesure (Fayard, 2003).
Die Nummerierung der Werke bezieht sich auf die zweite Auflage des Werkverzeichnisses von François Lesure (Fayard, 2003).

- PIANO WORKS -

CD 1 — 69.45

1 **Danse bohémienne**, L 4 (1880) — 2.19
2 **Mazurka**, L 75 (1890-91) — 2.50
3 **Rêverie**, L 76 (1890-91) — 4.59
4 **Tarentelle styrienne (Danse)**, L 77a (1890-91) — 5.12
5 **Ballade (Ballade slave)**, L 78 (1890-91) — 6.36
6 **Valse romantique**, L 79 (1890-91) — 3.32

Suite bergamasque, L 82 (1890, rev. 1905)
7 I. Prélude — 3.32
8 II. Menuet — 4.09
9 III. Clair de lune — 5.00
10 IV. Passepied — 4.07

Arabesques, L 74 (1890-91)
11 I. — 3.25
12 II. — 3.13
13 **Nocturne**, L 89 (1892) — 7.16

Images [oubliées], L 94 (1894)
14 I. Lent — 4.03
15 II. Dans le mouvement d'une « Sarabande », c'est-à-dire avec une élégance grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenirs du Louvre, etc. — 5.37
16 III. Quelques aspects de « Nous n'irons plus au bois » parce qu'il fait un temps insupportable — 3.47

Aldo Ciccolini piano (1-6, 13-16)
Cécile Ousset piano (7-10)
Michel Béroff piano (11-12)

CD 2 — 73.23

Pour le piano, L 95 (1896 [II], 1901 [I, III])
1 I. Prélude — 4.25
2 II. Sarabande — 4.30
3 III. Toccata — 3.53

Estampes, L 108 (1903)
4 I. Pagodes — 4.39
5 II. La Soirée dans Grenade — 4.57
6 III. Jardins sous la pluie — 3.38
7 **D'un cahier d'esquisses**, L 112 (1904) — 4.59
8 **Masques**, L 110 (1903-04) — 4.59
9 **L'Isle joyeuse**, L 109a (1903-04) — 6.12
10 **Morceau de concours (*Musica*)**, L 117 (1904) — 0.54

Images (First Book), L 105 (1901-1905)
11 I. Reflets dans l'eau — 4.48
12 II. Hommage à Rameau — 6.13
13 III. Mouvement — 3.25

Children's Corner, L 119a (1906 [III], 1908 [I-II, IV-VI])

14	I.	Docteur Gradus ad Parnassum	2.04
15	II.	Jimbo's lullaby	3.12
16	III.	Serenade for the Doll	2.21
17	IV.	The snow is dancing	2.52
18	V.	The little Shepherd	2.14
19	VI.	Golliwogg's cake-walk	2.58

TRANSCRIPTION BY CLAUDE DEBUSSY

Robert Schumann 1810-1856

Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder, Op. 85
(Douze pièces à quatre mains pour petits et grands enfants)

20 IX. Am Springbrunnen (À la fontaine) (1903) 4.09

Samson François piano (1-3, 9, 14-19)
Yuri Egorov piano (4-6)
Monique Haas piano (7-8)
Aldo Ciccolini piano (10)
Pierre-Laurent Aimard piano (11-13)
Jean-Pierre Armengaud piano (20)

CD 3 62.43

Images (Second Book), L 120 (1907)

1	I.	Cloches à travers les feuilles	4.25
2	II.	Et la lune descend sur le temple qui fut	5.03
3	III.	Poissons d'or	4.03

4 **Le petit nègre (cake-walk)**, L 122 (1909) 1.42

5 **Hommage à Haydn**, L 123 (1909) 2.25

Préludes (First Book), L 125 (1909-10)

6	I.	(… Danseuses de Delphes)	3.28
7	II.	(… Voiles)	3.44
8	III.	(… Le vent dans la plaine)	2.02
9	IV.	(… « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ») (Ch. Baudelaire)	3.49
10	V.	(… Les collines d'Anacapri)	2.57
11	VI.	(… des pas sur la neige)	4.19
12	VII.	(… Ce qu'a vu le Vent d'Ouest)	3.24
13	VIII.	(… la fille aux cheveux de lin)	2.22
14	IX.	(… la sérénade interrompue)	2.34
15	X.	(… La Cathédrale engloutie)	6.44
16	XI.	(… La danse de Puck)	2.58
17	XII.	(… Minstrels)	2.26

18 **La plus que lente**, valse, L 128a (1910) 4.07

Pierre-Laurent Aimard piano (1-3)
Aldo Ciccolini piano (4-5)
Yuri Egorov piano (6-17)
Samson François piano (18)

CD 4 78.51

Préludes (Second Book), L 131 (1912-13)

1	I.	(… Brouillards)	3.22
2	II.	(… Feuilles mortes)	3.15
3	III.	(… La puerta del Vino)	3.13
4	IV.	(… « *Les Fées sont d'exquises danseuses* »)	3.06
5	V.	(… Bruyères)	2.54
6	VI.	(… « Général Lavine » – *excentric* –)	2.24
7	VII.	(… La terrasse des audiences du clair de lune)	4.37
8	VIII.	(… Ondine)	3.00
9	IX.	(… *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*)	2.27

10 X. (… Canope) 3.10
11 XI. (… Les tierces alternées) 2.21
12 XII. (… Feux d'artifice) 4.18

Khamma, légende dansée, L 132b (1911-12, réduction Debussy)
13 Prélude 1.20
14 Scène 1: Le temple intérieur du Grand Dieu Amun-Ra 4.18
15 Scène 2: « La grande porte s'ouvre » · 1re Danse · 2e Danse · 3e Danse 12.09
16 Scène 3: « C'est l'aube froide et grise » 3.22
World Premiere Recording

17 **Jeux**, poème dansé, L 133b (1912-13, réduction Debussy) 19.26
World Premiere Recording

Yuri Egorov piano (1-12)
Jean-Pierre Armengaud piano (13-17)

CD 5 79.49

La Boîte à joujoux, ballet pour enfants, L 136a (1913)
1 I. Prélude : Le sommeil de la boîte 2.50
2 II. 1er tableau : Le magasin de jouets 10.53
3 III. 2e tableau : Le champ de bataille 9.06
4 IV. 3e tableau : La bergerie à vendre 5.41
5 V. 4e tableau : Après fortune faite 2.19
6 VI. Épilogue 1.01

7 **Berceuse héroïque**, L 140a (1914) 4.24

8 **Page d'album**, pièce pour piano pour l'œuvre du « Vêtement du blessé », L 141 (1915) 1.06

Six Épigraphes antiques, L 139b (1914-15)
9 I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été 2.47
10 II. Pour un tombeau sans nom 3.50
11 III. Pour que la nuit soit propice 2.50
12 IV. Pour la danseuse aux crotales 2.59

13 V. Pour l'Égyptienne 3.18
14 VI. Pour remercier la pluie au matin 2.36

15 **Élégie**, L 146 (1915) 2.33

Douze Études, L 143a (1915)
First Book
16 I. Pour les « cinq doigts » : *d'après M. Czerny* 3.08
17 II. Pour les Tierces 4.32
18 III. Pour les Quartes 5.12
19 IV. Pour les Sixtes 4.37
20 V. Pour les Octaves 2.24
21 VI. Pour les huit doigts 1.32

Aldo Ciccolini piano (1-15)
Pierre-Laurent Aimard piano (16-21)

CD 6 80.38

Douze Études, L 143b (1915)
Second Book
1 I. Pour les degrés chromatiques 2.11
2 II. Pour les agréments 4.43
3 III. Pour les notes répétées 3.17
4 IV. Pour les sonorités opposées 5.36
5 V. Pour les arpèges composés 4.43
6 VI. Pour les accords 4.53

7 **Étude retrouvée**, L 143b (1915) 4.42

8 ***« Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon »*** (Ch. Baudelaire), L 150 (1917) 2.24

TRANSCRIPTION BY CLAUDE DEBUSSY

Joachim Raff 1822-1882

9 **Humoresque en forme de valse**, Op. 159 (1893) 11.51

PIANO TRANSCRIPTIONS BY OTHER COMPOSERS

Le Martyre de saint Sébastien, mystère, L 130c (1911, transcription André Caplet)

10 I. La Cour des lys 4.09
11 II. Danse extatique 3.11
12 III. La Chambre magique 3.32
13 IV. La Passion 4.17
14 V. Le Laurier blessé 2.36
15 VI. Le Bon pasteur 2.32

- PIANO WORKS (FOUR HANDS) -

16 **Symphonie en *si* mineur**, L 8 (1880-81) 8.47

17 **Andante cantabile**, L 10 (1881) 7.02

Pierre-Laurent Aimard piano (1-6)
Aldo Ciccolini piano (7)
Alain Planès piano (8)
Jean-Pierre Armengaud piano (9)
Alice Ader piano (10-15)
Michel Béroff, Jean-Philippe Collard piano (16)
Christian Ivaldi, Noël Lee piano (17)

Track 8: Courtesy of Harmonia Mundi
Track 17: Courtesy of Arion

CD 7 79.47

1 **Diane**, overture L 20 (1881) 7.01

Le Triomphe de Bacchus, L 33 (1882)

2 I. Divertissement - Allegro 3.40
3 II. Andante 3.49
IV. Marche et Bacchanale
4 Fragment A 0.57
5 Fragment B 4.24

6 **Intermezzo**, L 40 (1882) 4.21

Première Suite d'orchestre, L 46a (1883)

7 I. Fête 6.02
8 II. Ballet 4.43
9 III. Rêve 6.45
10 IV. Cortège et Bacchanale 8.45

11 **Divertissement**, L 62 (1884) 11.06

Printemps, suite symphonique, L 68b (1884)

12 I. Très modéré 10.16
13 II. Modéré 7.53

Christian Ivaldi, Noël Lee piano (1-6, 11)
Jean-Pierre Armengaud, Olivier Chauzu piano (7-10)
Marco Rapetti, Massimiliano Damerini piano (12-13)

Tracks 1-6, 11: Courtesy of Arion
Tracks 7-10: Courtesy of Naxos
Tracks 12-13: Courtesy of Brilliant Classics

CD 8 — 76.56

Petite suite, L 71a (1888-89)

1 I. En bateau — 3.17
2 II. Cortège — 3.00
3 III. Menuet — 2.46
4 IV. Ballet — 3.02

5 **Marche écossaise sur un thème populaire**, L 83a (1890) — 6.28

La Mer, trois esquisses symphoniques, L 111b (1903-05)

6 I. De l'aube à midi sur la mer — 8.43
7 II. Jeux de vagues — 8.05
8 III. Dialogue du vent et de la mer — 8.39

Six Épigraphes antiques, L 139a (1914-15)

9 I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été — 1.50
10 II. Pour un tombeau sans nom — 3.13
11 III. Pour que la nuit soit propice — 2.26
12 IV. Pour la danseuse aux crotales — 2.06
13 V. Pour l'Égyptienne — 2.38
14 VI. Pour remercier la pluie au matin — 2.11

PIANO FOUR HANDS, TRANSCRIPTIONS BY CLAUDE DEBUSSY

Pyotr Ilyich Tchaikovsky 1840-1893

Swan Lake (Le Lac des cygnes), Op. 20 (transcription 1880)

15 No. 20c: Russian dance (Danse russe) — 4.13
16 No. 21: Spanish dance (Danse espagnole) — 2.55
17 No. 22: Neapolitan dance (Danse napolitaine) — 2.25

PIANO FOUR HANDS, TRANSCRIPTIONS BY OTHER COMPOSERS

18 **Prélude à l'après-midi d'un faune**, L 87c (1892-94, transcription Maurice Ravel 1909) — 8.49

Michel Béroff, Jean-Philippe Collard piano (1-5)
Jean-Pierre Armengaud, Olivier Chauzu piano (6-8, 18)
Geneviève Joy, Jacqueline Robin-Bonneau piano (9-14)
Jean-François Heisser, Georges Pludermacher piano (15-17)

Tracks 6-8, 18: Courtesy of Naxos

- PIANO WORKS (TWO PIANOS) -

CD 9 — 65.08

1 **Prélude à l'après-midi d'un faune**, L 87b (1892-94, transcription 1894) — 8.54

2 **Lindaraja**, L 103 (1901) — 5.34

Deux danses, L 113b (1904, transcription 1904)

3 I. Danse sacrée — 4.58
4 II. Danse profane — 5.14

En blanc et noir, L 139 (1915)

5 I. Avec emportement — 3.53
6 II. Lent, sombre — 6.16
7 III. Scherzando — 4.01

TWO PIANOS, TRANSCRIPTIONS BY OTHER COMPOSERS

Nocturnes, triptyque symphonique, L 98b (1897-99, transcription Maurice Ravel 1909)

8 I. Nuages — 7.12
9 II. Fêtes — 6.24
10 III. Sirènes — 12.38

Michel Béroff, Jean-Philippe Collard pianos (1)
Geneviève Joy, Jacqueline Robin-Bonneau pianos (2, 5-7)
Marco Rapetti, Massimiliano Damerini pianos (3-4)
Yukie Nagai, Dag Achatz pianos (8-10)

Tracks 3-4: Courtesy of Brilliant Classics
Tracks 8-10: Courtesy of BIS Records

CD 10 — 67.02

TWO PIANOS, TRANSCRIPTIONS BY OTHER COMPOSERS

La Mer, trois esquisses symphoniques, L 111c (1903-05, transcription André Caplet 1909)

1 I. De l'aube à midi sur la mer — 8.25
2 II. Jeux de vagues — 6.25
3 III. Dialogue du vent et de la mer — 7.52

Images for orchestra, L 118b (1905-12, transcription André Caplet 1913)

4 I. Gigues — 7.42
II. Ibéria
5 Par les rues et par les chemins — 7.09
6 Les parfums de la nuit — 6.49
7 Le matin d'un jour de fête — 4.35
8 III. Rondes de printemps — 7.54

TWO PIANOS, TRANSCRIPTIONS BY CLAUDE DEBUSSY

Richard Wagner 1813-1883

9 **Der fliegende Holländer**, WWV 63: Overture (transcription 1889) — 10.04

Jean-François Heisser, Georges Pludermacher pianos

CD 11 — 81.03

TWO PIANOS, TRANSCRIPTIONS BY CLAUDE DEBUSSY

Robert Schumann 1810-1856

6 Studien in kanonischer Form, Op. 56 (transcription 1891)

1 I. Nicht schnell — 2.29
2 II. Mit innigem Ausdruck — 3.08
3 III. Andantino — 1.37
4 IV. Innig — 3.17
5 V. Nicht zu schnell — 2.07
6 VI. Adagio — 3.13

Camille Saint-Saëns 1835-1921

7 **Introduction et Rondo capriccioso**, Op. 28 (transcription 1889) — 8.42

Symphony No. 2 in A minor, Op. 55 (transcription 1890)

8 I. Allegro marcato – Allegro appassionato — 7.22
9 II. Adagio — 3.10
10 III. Scherzo: Presto — 4.34
11 IV. Prestissimo — 8.33

Étienne Marcel, airs de ballet (transcription 1890)

12 I. Introduction — 0.57
13 II. Entrée des écoliers — 1.52
14 III. Musette guerrière — 1.44
15 IV. Pavane — 2.19
16 V. Valse — 4.16
17 VI. Entrée des Bohémiens — 6.14
18 VII. Final — 2.58

19 **Caprice pour piano, sur les airs de ballet d'*Alceste* de Gluck** (transcription 1891) — 12.20

Lilya Zilberstein, Martha Argerich pianos (1-6)
Jean-François Heisser, Georges Pludermacher pianos (7, 19)
Jean-Pierre Armengaud, Olivier Chauzu pianos (8-18)

- CHAMBER MUSIC -

CD 12 — 80.10

Trio for piano, violin and cello in G, L 5 (1880)

1 I. Andantino con moto allegro — 8.16
2 II. Scherzo – Intermezzo: Moderato con Allegro — 3.12
3 III. Andante espressivo — 3.47
4 IV. Finale: Appassionato — 5.18

5 **Nocturne et Scherzo**, for cello and piano, L 39 (1882) — 5.32

6 **Intermezzo**, for cello and piano (1882?) — 5.11

String Quartet in G minor, Op. 10, L 91 (1892-93)

7 I. Animé et très décidé — 6.25
8 II. Assez vif et bien rythmé — 4.01
9 III. Andantino, doucement expressif — 8.18
10 IV. Très modéré – Très mouvementé et avec passion — 7.28

Renaud Capuçon violin · **Edgar Moreau** cello · **Bertrand Chamayou** piano (1-4)
Henrik Brendstrup cello · **Per Salo** piano (5)
Daniel Müller-Schott cello · **Robert Kulek** piano (6)
Quatuor Ébène (7-10)
(Pierre Colombet violin · **Gabriel Le Magadure** violin · **Mathieu Herzog** viola · **Raphaël Merlin** cello**)**

Musique de scène pour les Chansons de Bilitis, poèmes récités avec tableaux vivants, for narrator, 2 flutes, 2 harps and celesta (Pierre Louÿs), L 102 (1900-01)

11 I. Chant pastoral — 2.38
12 II. Les comparaisons — 1.36
13 III. Les contes — 1.07
14 IV. Chanson — 2.24
15 V. La partie d'osselets — 1.11

16 VI. Bilitis — 1.43
17 VII. Le tombeau sans nom — 2.07
18 VIII. Les courtisanes égyptiennes — 1.29
19 IX. L'eau pure du bassin — 2.00
20 X. La danseuse aux crotales — 2.03
21 XI. Le souvenir de Mnasidika — 1.36
22 XII. La pluie du matin — 2.38

Delphine Seyrig narrator
The Nash Ensemble · Lionel Friend (11-22)
(Philippa Davies, Lenore Smith flutes · **Marisa Robles, Bryn Lewis** harps · **Ian Brown** celesta**)**

CD 13 — 63.54

1 **Première Rapsodie**, for clarinet and piano in B-flat, L 124a (1909-10) — 7.27

2 **Petite pièce**, for clarinet and piano, L 127 (1910) — 1.38

3 **Minstrels**, for violin and piano, L 125b (1910, arr. Claude Debussy 1914) — 2.29

4 **Syrinx**, for solo flute, L 137 (1913) — 3.20

Sonata for cello and piano, L 144 (1915)

5 I. Prologue — 5.10
6 II. Sérénade — 3.26
7 III. Finale — 3.33

Sonata for flute, viola and harp, L 145 (1915)

8 I. Pastorale — 7.14
9 II. Interlude — 6.10
10 III. Finale — 4.53

Sonata for violin and piano, L 148 (1916-17)

11 I. Allegro vivo — 4.45
12 II. Intermède — 4.16
13 III. Finale — 4.19

Arrangements for violin and piano by Arthur Hartmann:

14 **Ariettes oubliées:** II. Il pleure dans mon cœur, L 63/2c (1887, arr. 1908) 2.30

15 **Préludes, First book:** VII. La fille aux cheveux de lin, L 63/2c (1887, arr. 1914) 2.36

Nicolas Baldeyrou clarinet · **Bertrand Chamayou** piano (1-2)
Federico Guglielmo violin · **Jolanda Violante** piano (3)
Emmanuel Pahud flute (4)
Maurice Gendron cello (5-7)
Jacques Février piano (5-7, 11-13)
Michel Debost flute · **Lily Laskine** harp (8-10)
Yehudi Menuhin viola (8-10), violin (11-13)
Renaud Capuçon violin · **Bertrand Chamayou** piano (14)
Itzhak Perlman violin · **Samuel Sanders** piano (15)

Track 3: Courtesy of Brilliant Classics

- ORCHESTRAL WORKS -

CD 14 79.46

Première Suite d'orchestre, L 46b (1883)
1 Fête 5.49
2 Ballet 4.07
3 Rêve (orchestration Philippe Manoury) 7.56
4 Cortège et Bacchanale 9.17

Fantaisie pour piano et orchestre, L 72a (1st version) (1889-90)
5 I. Andante ma non troppo – Allegro giusto 8.51
6 II. Lent (très expressif) 9.11
7 III. Allegro molto 7.12

Fantaisie pour piano et orchestre, L 72b (2nd version) (after 1910?)
8 I. Andante ma non troppo - Allegro giusto 7.22
9 II. Lent (très expressif) 6.49
10 III. Allegro molto 6.41

11 **Marche écossaise sur un thème populaire**, L 83b (1893) 6.24

Les Siècles · François-Xavier Roth (1-4)
Jacques Février piano (5-7)
Orchestre National de la Radiodiffusion Française · Georges Tzipine (5-7)
François-René Duchâble piano (8-10)
Orchestre du Capitole de Toulouse · Michel Plasson (8-10)
Orchestre National de l'ORTF · Jean Martinon (11)

Tracks 1-4: Courtesy of Les Siècles / Actes Sud

CD 15 72.49

1 **Prélude à l'après-midi d'un faune**, for orchestra, L 87a (1892-94) 10.33

Nocturnes, triptyque symphonique, for orchestra and female choir, L 98a (1897-99)
2 Nuages (Modéré – Un peu animé) 8.48
3 Fêtes (Animé et très rythmé – Modéré mais toujours très rythmé) 6.16
4 Sirènes (Modérément animé) 11.31

5 **Rapsodie for saxophone and orchestra**, L 104 (1901-08, arr. Jean Roger-Ducasse 1919) 10.15

La Mer, trois esquisses symphoniques, for orchestra, L 111a (1903-05)
6 I. De l'aube à midi sur la mer (Très lent) 9.29
7 II. Jeux de vagues (Allegro, dans un rythme très souple) 7.08
8 III. Dialogue du vent et de la mer (Animé et tumultueux) 8.44

Alain Marion flute · **Orchestre National de l'ORTF · Jean Martinon** (1)
Women's voices of the Philharmonia Chorus (4)
Philharmonia Orchestra · Carlo Maria Giulini (2-4, 6-8)
John Harle saxophone · **Academy of Saint Martin in the Fields · Sir Neville Marriner** (5)

CD 16 — 80.28

Deux Danses, for cross-strung harp and strings, L 113a (1904)

1 Danse sacrée — 5.18
2 Danse profane — 5.13

Images for orchestra, L 118a

3 I. Gigues (1912) — 7.50
II. Ibéria (1905-08)
4 Par les rues et par les chemins — 7.13
5 Les parfums de la nuit — 9.17
6 Le matin d'un jour de fête — 4.33
7 III. Rondes de printemps (1905-09) — 8.25

8 **Première Rapsodie**, for clarinet and orchestra, L 124b (1909-10) — 8.53

9 **La plus que lente**, valse pour orchestre, L 128b (1910, orchestration 1912) — 6.04

10 **Jeux**, ballet, L 133a (1912-13) — 17.35

Annie Challan harp (1-2)
Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire · André Cluytens (1-2, 10)
City of Birmingham Symphony Orchestra · Sir Simon Rattle (3-7)
Antony Morf clarinet **· Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo · Armin Jordan** (8)
John Leach cimbalom **· Orchestre National de l'ORTF · Jean Martinon** (9)

CD 17 — 63.22

1 **Khamma**, légende dansée, L 132b
(1911-12, orchestration Claude Debussy/Charles Koechlin) — 20.50

La Boîte à joujoux, ballet pour enfants, L 136b
(1913, transcription Claude Debussy/André Caplet)

2 Prélude: Le sommeil de la boîte - 1er tableau: Le magasin de jouets — 13.08
3 2e tableau: Le champ de bataille — 9.16
4 3e tableau: La bergerie à vendre — 6.19
5 4e tableau: Après fortune faite - Épilogue — 3.03

6 **Berceuse héroïque**, L 140b (1914) — 4.50

ORCHESTRATIONS BY CLAUDE DEBUSSY

Erik Satie 1866-1925

Two Gymnopédies

7 **I. Gymnopédie (No. 3)** (1888, orchestration 1896) — 2.30
8 **II. Gymnopédie (No. 1)** (1888, orchestration 1896) — 3.21

Rotterdams Philharmonisch Orkest · James Conlon (1)
Orchestre National de l'ORTF · Jean Martinon (2-6)
Orchestre des Concerts Lamoureux · Yutaka Sado (7-8)

CD 18 — 74.41

ORCHESTRATIONS BY OTHER COMPOSERS

Printemps, suite symphonique, L 68c (1887, orchestration Henri Büsser 1912)

1 Première partie — 9.28
2 Deuxième partie — 6.34

3 **Tarentelle styrienne (Danse)**, L 77b (1890, orchestration Maurice Ravel 1922) — 5.47

4 **Suite bergamasque: Clair de lune**, L 82b (1890-1905, orchestration André Caplet 1922) 4.48

5 **Pour le piano: Sarabande**, L 95b (1896, orchestration Maurice Ravel 1922) 4.59

Petite suite, L 71b (1888-89, orchestration Henri Büsser 1907)

6 I. En bateau 3.39
7 II. Cortège 3.03
8 III. Menuet 2.51
9 IV. Ballet 2.48

10 **Estampes: Pagodes**, L 108b (1903, orchestration André Caplet 1923) 5.41

11 **L'Isle joyeuse**, L 109b (1903-04, orchestration Bernardino Molinari 1923) 7.00

Children's Corner, L 119b (1906-1908, orchestration André Caplet 1910)

12 I. Docteur Gradus ad Parnassum 2.38
13 II. Jimbo's lullaby 3.57
14 III. Serenade for the Doll 2.46
15 IV. The snow is dancing 2.57
16 V. The little Shepherd 2.46
17 VI. Golliwogg's cake-walk 2.51

Fabienne Boury, Michel Sedrez pianos (1-2)
Jules Goetgheluck oboe (16)
Orchestre National de l'ORTF · Jean Martinon (1-3, 12-17)
Orchestre National de Lyon · Jun Märkl (4, 10-11)
Basler Sinfonie-Orchester · Armin Jordan (5)
Orchestre de chambre Jean-François Paillard · Jean-François Paillard (6-9)

Tracks 4, 10-11: Courtesy of Naxos

- SONGS -

CD 19 75.13

1 **Madrid** (Alfred de Musset), L 1 (1879) (a) 3.43
2 **Nuit d'étoiles** (Théodore de Banville), L 2 (1880) (b) 3.00
3 **Caprice** (Théodore de Banville), L 6 (1880) (c) 1.25
4 **Aimons-nous et dormons** (Théodore de Banville), L 7 (1880) (d) 2.42
5 **Les Baisers** (Théodore de Banville), L 9 (1881) (e) 2.06
6 **Rondel chinois** (Marius Dillard), L 11 (1881) (f) 3.12
7 **Tragédie** (Léon Valade after Henri Heine), L 12 (1881) (g) 1.28
8 **Jane**, chanson écossaise (Leconte de Lisle), L 13 (1881) (d) 2.53
9 **La Fille aux cheveux de lin** (Leconte de Lisle), L 15 (1881) (e) 3.38
10 **Rondeau** (Alfred de Musset), L 17 (1881) (d) 2.49
11 **Triolet à Philis (Zéphyr)** (Théodore de Banville), L 19 (1881) (d) 2.02
12 **Souhait** (Théodore de Banville), L 18 (1881) (c) 2.10
13 **Les Papillons** (Théophile Gautier), L 21 (1881) (e) 1.38
14 **Fantoches** (1st version) (Paul Verlaine), L 26 (1882) (g) 1.21
15 **Rêverie** (Théodore de Banville), L 3 (1882) (e) 1.47
16 **Fête galante** (Théodore de Banville), L 31 (1882) (f) 2.02
17 **Sérénade** (Théodore de Banville), L 29 (1882) (e) 1.50
18 **Pierrot** (Théodore de Banville), L 30 (1882) (f) 1.51
19 **Les Roses** (Théodore de Banville), L 28 (1882) (e) 1.31
20 **Le Lilas** (Théodore de Banville), L 36 (1882) (e) 1.45
21 **L'Archet** (Charles Cros), L 22 (1882) (f) 2.57
22 **Le Matelot qui tombe à l'eau - Chanson triste** (Maurice Bouchor), L 24 (1882) (f) 1.16
23 **Romance (Non, les baisers d'amour)** (Maurice Bouchor), L 23 (1882) (f) 1.45
24 **Flots, palmes, sables** (Armand Renaud), L 38 (1882) (f) 4.53
25 **Les Elfes** (Leconte de Lisle), L 25 (1882) (f) 7.16
26 **Il dort encore** (Théodore de Banville), L 34 (1882) (e) 2.55
27 **Pantomime** (Paul Verlaine), L 47 (1883) (d) 2.11
28 **Mandoline** (Vasnier version) (Paul Verlaine), L 43a (1882) (c) 1.42

29 **En sourdine** (Vasnier version) (Paul Verlaine), L 42 (1882) (f) 2.40
30 **Clair de lune** (Vasnier version) (Paul Verlaine), L 45 (1882) (f) 2.30

Marie-Ange Todorovitch mezzo-soprano (a) · **Véronique Gens** soprano (b) · **Magali Léger** soprano (c)
Mady Mesplé soprano (d) · **Liliana Faraon** soprano (e) · **Natalie Dessay** soprano (f) · **Gilles Ragon** tenor (g)
Jean-Louis Haguenauer Debussy's Blüthner piano (1905) (a,c,e,g) · **Roger Vignoles** piano (b)
Dalton Baldwin piano (d) · **Philippe Cassard** piano (f)
Catherine Michel harp (24)

Tracks 1, 3, 5, 7, 9, 12-15, 17, 19-20, 26, 28: Courtesy of Ligia

CD 20 76.57

1 **Séguidille** (Théophile Gautier), L 44 (1883) (a) 4.17
2 **Coquetterie posthume** (Théophile Gautier), L 50 (1883) (b) 3.42
3 **Chanson espagnole** (Alfred de Musset), L 49 (1883) (a,c) 3.15
4 **Romance (Silence ineffable de l'heure)** (Paul Bourget), L 53 (1883) (a) 2.28
5 **Musique** (Paul Bourget), L 54 (1883) (a) 2.01
6 **Paysage sentimental** (Paul Bourget), L 55a (1883) (d) 3.08
7 **Romance (Voici que le printemps)** (Paul Bourget), L 56a (1884) (e) 2.49
8 **La Romance d'Ariel** (Paul Bourget), L 58 (1884) (b) 4.30
9 **Regret** (Paul Bourget), L 59 (1884) (b) 2.34
10 **Apparition** (Stéphane Mallarmé), L 57 (1884) (e) 3.38

Ariettes (Paul Verlaine), L 63a (f)
11 I. L'Ombre des arbres (1885) 2.25
12 II. Chevaux de bois (1885) 2.54
13 III. Green (1886) 1.47
14 IV. C'est l'extase langoureuse (1887) 2.53
15 V. Il pleure dans mon cœur (1887) 2.39
16 VI. Chevaux de bois (1888) 2.57
17 VII. Spleen (1888) 2.23

Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire, L 70 (g)
18 I. Le Balcon (1888) 8.32
19 II. Harmonie du soir (1889) 4.26
20 IIIa. Le Jet d'eau (1889) 5.26
21 IV. Recueillement (1889) 4.50
22 V. La Mort des amants (1887) 3.12

Liliana Faraon soprano (a) · **Natalie Dessay** soprano (b) · **Marie-Ange Todorovitch** mezzo-soprano (c)
Gilles Ragon tenor (d) · **Mady Mesplé** soprano (e) · **Magali Léger** soprano (f)
Barbara Hendricks soprano (g)
Jean-Louis Haguenauer Debussy's Blüthner piano (1905) (a,c,d,f) · **Philippe Cassard** piano (b)
Dalton Baldwin piano (e) · **Michel Béroff** piano (g)

Tracks 1, 3-6, 11-17: Courtesy of Ligia

CD 21 78.32

Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire, L 70
1 IIIb. Le Jet d'eau (1889, orchestration Debussy 1907) (a) 5.55

2 **Mandoline** (Published version) (Paul Verlaine), L 43b (1890) (b) 1.29
3 **La Belle au bois dormant** (Vincent Hyspa), L 81 (1890) (c) 3.01
4 **Romance (Voici que le printemps)** (Paul Bourget), L 56b (1890 ?) (d) 2.14
5 **Paysage sentimental** (Published version) (Paul Bourget), L 55b (1891) (e) 3.43
6 **Fleur des blés** (André Girod), L 16 (1891 ?) (f) 2.02
7 **Beau soir** (Paul Bourget), L 81 (1891) (c) 2.17
8 **Romance (L'Âme évaporée)** (Paul Bourget), L 65 (1891) (b) 1.56
9 **Les Cloches** (Paul Bourget), L 66 (1891) (g) 1.47

Fêtes galantes, First book (Paul Verlaine), L 86 (1890) (c)
10 I. En Sourdine (2nd version) 2.46
11 II. Fantoches (2nd version) 1.19
12 III. Clair de lune (2nd version) 2.41

Trois Mélodies (Paul Verlaine), L 85 (1891) (h)

13 I. La mer est plus belle que les cathédrales 2.07
14 II. Le son du cor s'afflige 2.50
15 III. L'échelonnement des haies 1.24

16 **Les Angélus** (Grégoire Le Roy), L 88 (1892) (i) 2.09

Proses lyriques (Claude Debussy), L 90a (1893) (f)

17 I. De Rêve 6.01
18 II. De Grève 3.20
19 III. De Fleurs 5.35
20 IV. De Soir 4.03

Proses lyriques (Claude Debussy), L 90b (1893, orchestration Jean Roger-Ducasse 1923) (j)

21 I. De Rêve 6.17
22 II. De Grève 3.23
23 III. De Fleurs 5.34
24 IV. De Soir 4.27

Alison Hagley soprano (a) · **Philippe Jaroussky** countertenor (b) · **Véronique Gens** soprano (c)
Magali Léger soprano (d) · **Mady Mesplé** soprano (e) · **Elly Ameling** soprano (f)
Natalie Dessay soprano (g) · **Gérard Souzay** baritone (h) · **Michèle Command** soprano (i)
Marie Atger soprano (j)
Jérôme Ducros piano (b) · **Roger Vignoles** piano (c)
Jean-Louis Haguenauer Debussy's Blüthner piano (1905) (d)
Dalton Baldwin piano (e,f,h,i) · **Philippe Cassard** piano (g)
The Cleveland Orchestra · Pierre Boulez (a)
Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo · Marius Constant (j)

Track 1: Courtesy of Deutsche Grammophon
Track 4: Courtesy of Ligia
Tracks 21-24: Courtesy of Gorgone Productions

CD 22 76.37

Trois Chansons de Bilitis (Pierre Louÿs), L 97 (a)

1 I. La Flûte de Pan (1897) 2.29
2 II. La Chevelure (1897) 3.07
3 III. Le Tombeau des naïades (1898) 2.47

Nuits blanches (Claude Debussy), L 101 (1898) (b)

4 I. [Nuit sans fin] 2.04
5 II. [Pourquoi ?] 4.05

6 **Berceuse sur une vieille chanson poitevine** (Traditionel), L 100 (1899) (c) 2.55

7 **Dans le jardin** (Paul Gravollet), L 107 (1903) (d) 2.20

Ariettes oubliées (Paul Verlaine), L 63b (2nd version) (1903) (e)

8 I. C'est l'extase langoureuse 3.34
9 II. Il pleure dans mon cœur 2.47
10 III. L'Ombre des arbres 2.44
11 IV. Paysages belges : Chevaux de bois 3.10
12 V. Aquarelles: I. Green 2.39
13 II. Spleen 2.54

Ariettes oubliées (Paul Verlaine), L 63c (2nd version)
(1903, orchestration André Caplet 1912) (f)

14 I. C'est l'extase langoureuse 3.01
15 V. Aquarelles : I. Green 2.03
World Premiere Recording

Trois Chansons de France, L 115 (1904) (g)

16 I. Rondel « Le temps a laissié son manteau » (Charles d'Orléans) 1.06
17 II. La Grotte « Auprès de cette grotte sombre » (Tristan L'Hermite) 2.55
18 III. Rondel « Pour ce que Plaisance est morte » (Charles d'Orléans) 2.25

19 **Colloque sentimental** (1st version) (Paul Verlaine), L 114/3b (1904) (c) 4.04

Fêtes galantes, Second book (Paul Verlaine), L 114 (1904) (g)

20 I. Les Ingénus 2.22
21 II. Le Faune 2.00
22 III. Colloque sentimental (2nd version) 3.58

Trois Ballades de François Villon, L 126a (1910) (g)

23 I. Ballade de Villon à s'amye 4.15
24 II. Ballade que Villon feit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame 4.37
25 III. Ballade des femmes de Paris 2.02

Le Promenoir des deux amants (Tristan L'Hermite), L 129 (1910)* (g)

26 II. « Crois mon conseil, chère Climène » 1.50
27 III. « Je tremble en voyant ton visage » 2.16

Véronique Gens soprano (a) · **Gilles Ragon** tenor (b) · **François Le Roux** baritone (c)
Elly Ameling soprano (d) · **Barbara Hendricks** soprano (e) · **Cécile Lastchenko** soprano (f)
Gérard Souzay baritone (g)
Roger Vignoles piano (a) · **Jean-Louis Haguenauer** Debussy's Blüthner piano (1905) (b,c)
Dalton Baldwin piano (d,g) · **Michel Béroff** piano (e)
Namur Chamber Orchestra · Ayrton Desimpelaere (f)

Tracks 4, 6, 19: Courtesy of Ligia

CD 23 — 75.40

Trois Ballades de François Villon, L 126b (1910, orchestration Debussy 1910)

1 I. Ballade de Villon à s'amye 4.28
2 II. Ballade que Villon feit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame 4.10
3 III. Ballade des femmes de Paris 2.04

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, L 135 (1913)

4 I. Soupir 2.56
5 II. Placet futile 2.04
6 III. Éventail 2.22

7 **Noël des enfants qui n'ont plus de maison** (Claude Debussy), L 147a (1915) 2.36

8 **Noël des enfants qui n'ont plus de maison**, L 147c
(1915, orchestration Désiré-Émile Inghelbrecht 1949) 2.17

- CHORAL WORKS -

Le Gladiateur, cantata for soprano, tenor, bass and orchestra (Émile Moreau), L 52 (1883)
(Edition by Thibault Perrine, following the manuscript in the Bibliothèque nationale, département de la Musique)

9 I. Prélude et récit: « Mort aux romains… » (*Narbal*) 3.20
10 II. Air: « Ô peuple habile… » (*Narbal*) 2.58
11 III. Invocation et scène: « Baal, source de feu… » (*Narbal*, *Fulvie*) 4.06
12 IV. Duo: « Trop tard, j'ai compris ton émoi… » (*Fulvie*, *Narbal*) 1.50
13 V. Duo: « L'impatience populaire… » (*Fulvie*, *Narbal*) 5.13
14 VI. Scène et trio: « Ma fille ! Dans les bras de cet homme !… » (*Fulvie*, *Narbal*, *Métellus*) 5.02
15 VII. Scène: « Ô Fulvie !... Adieu… » (*Fulvie*, *Narbal*, *Métellus*) 2.03

L'Enfant prodigue, cantata for soprano, tenor, bass and orchestra (Édouard Guinand), L 61a (1884)
(Edition by Cyril Bongers, following the manuscript in the Bibliothèque nationale, département de la Musique)

16 I. Prélude 2.05
17 II. Récit et Air: « L'année en vain chasse l'année !… » (*Lia*) 4.41
18 III. Cortège et Air de danse 3.13
19 IV. Récit et Air: « Ces airs joyeux, ces chants de fête… » (*Azaël*) 4.41
20 V. Scène: « Je m'enfuis… » (*Lia*, *Azaël*) 3.06
21 VI. Duo et Scène: « Heures fortunées !… » (*Lia*, *Azaël*) 4.36
22 VII. Air et Scène: « Faites silence !… » (*Lia*, *Azaël*, *Siméon*) 2.45
23 VIII. Choral: « Gloire à toi Seigneur… » (*Lia*, *Azaël*, *Siméon*) 2.52

François Le Roux baritone · **Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo · John Nelson** (1-3)
Elly Ameling soprano · **Dalton Baldwin** piano (4-7)
Madeleine Gorge soprano
Orchestre National de la Radiodiffusion Française · Désiré-Émile Inghelbrecht (8)
Fulvie/Lia: **Guylaine Girard** soprano · Narbal/Azaël: **Bernard Richter** tenor
Métellus/Siméon: **Alain Buet** bass
Brussels Philharmonic – the Orchestra of Flanders · Hervé Niquet (9-23)

Tracks 9-23: Courtesy of MusiContact / Palazzetto Bru Zane

CD 24 — 74.57

L'Enfant prodigue, scène lyrique, L 61c (1884, transcription piano four hands Claude Debussy)

1 I. Prélude — 2.35
2 II. Cortège
III. Air de danse — 4.18

L'Enfant prodigue, cantata for soprano, tenor, bass and orchestra (Édouard Guinand), L 61b (1884, revision Claude Debussy/André Caplet 1907)

3 I. Prélude — 2.32
4 II. Récitatif et Air : « L'année en vain chasse l'année … » (*Lia*) — 4.25
5 III. Récitatif : « Eh bien, encore des pleurs ! » (*Siméon*) — 1.04
6 Cortège et Air de danse — 4.18
7 Récitatif et Air : « Ces airs joyeux … Ô temps, à jamais effacé » (*Azaël*) — 5.25
8 Récitatif et Air : « Je m'enfuis » (*Lia*) — 2.36
9 Duo : « Rouvre les yeux à la lumière » (*Lia*, *Azaël*) — 5.02
10 Récitatif et Air : « Mon fils est revenu ! … Plus de vains soucis » (*Lia*, *Siméon*) — 3.39
11 Trio : « Mon cœur renaît à l'espérance » (*Azaël*, *Siméon*, *Lia*) — 4.51

12 **Chanson des brises**, for soprano, choir of women voices and piano four hands (Louis Bouilhet), L 32 (1882) — 6.05
World Premiere Recording

13 **Salut printemps**, for soprano, womens' chorus and piano four hands (Comte Anatole de Ségur), L 37a (1882) — 4.20

14 **Salut printemps**, for soprano, womens' chorus and orchestra (Comte Anatole de Ségur), L 37b (1882) — 4.15

15 **Invocation**, for tenor, mens' chorus and piano four hands (Alphonse de Lamartine), L 51a (1883) — 4.54

16 **Invocation**, for tenor, mens' chorus and orchestra (Alphonse de Lamartine), L 51b (1883) — 4.45

17 **Le Printemps**, for soprano, chorus and piano four hands (Jules Barbier), L 60a (1884, arr. Cyril Lehn) — 5.00

18 **Le Printemps**, for soprano, chorus and orchestra (Jules Barbier), L 60b (1884) — 4.45

Marco Rapetti, Massimiliano Damerini pianos (1-2)
Lia: **Karina Gauvin** soprano · Azaël: **Roberto Alagna*** tenor
Siméon: **Jean-François Lapointe** baritone
Orchestre Philharmonique de Radio France · Mikko Franck (3-11)
Ensemble Les Essenti'elles · Sabine Revault d'Allonnes soprano & chorus master
Philippe Cassard, Jonathan Fournel piano (12)
Guylaine Girard soprano (13, 17) · **Bernard Richter** tenor (15)
Marie-Josèphe Jude, Jean-François Heisser piano
Flemish Radio Choir · Hervé Niquet (13, 15, 17)
Nadine Sautereau soprano (14) · **Michel Caron** tenor (16)
Chœur de la RTF (**René Alix** chorus master)
Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris · Manuel Rosenthal (14, 16)
Brigitte Desnoues soprano
Chœur (**Denis Rouger** chorus master) **et Orchestre de Paris-Sorbonne · Jacques Grimbert** (18)

Warner Classics is grateful to Philippe Cassard for the loan of an unpublished proof copy of the score of *Chanson des brises*, annotated and corrected by Debussy, which has made possible the recording of this world premiere.

* Roberto Alagna appears by kind permission of Universal Music France

Tracks 1-2: Courtesy of Brilliant Classics
Tracks 14, 16: Courtesy of Decca Records France
Track 18: Courtesy of Naxos
Tracks 13, 15, 17: Courtesy of MusiContact / Palazzetto Bru Zane

CD 25 — 66.04

Printemps, symphonic suite for chorus and piano four hands, L 68a (1887, reconstruction Cyril Bongers)

1 Très modéré — 9.05
2 Moderato — 7.05

3 **La Damoiselle élue**, lyric poem for soprano, mezzo-soprano, womens' chorus and piano (after Dante Gabriel Rossetti), L 69a (1887-88) — 18.48

4 **La Damoiselle élue**, lyric poem for soprano, mezzo-soprano, womens' chorus and orchestra (after Dante Gabriel Rossetti), L 69b (1887-88) 18.09

Trois Chansons de Charles d'Orléans, for chorus (1st version), L 99a (1898)

5 I. Dieu ! Qu'il la fait bon regarder ! 2.10

6 III. Yver, vous n'estes qu'un villain 1.32

World Premiere Recording

Trois Chansons de Charles d'Orléans, for chorus (2nd version), L 99b (1908)

7 I. Dieu ! Qu'il la fait bon regarder ! 2.19

8 II. Quand j'ai ouy le tabourin sonner 1.58

9 III. Yver, vous n'estes qu'un villain 2.03

10 **Noël des enfants qui n'ont plus de maison** (Claude Debussy), for chorus and piano, L 147b (1915) 2.50

Marie-Josèphe Jude, Jean-François Heisser pianos · **Flemish Radio Choir · Hervé Niquet** (1-2)
Natalie Dessay soprano · **Karine Deshayes** mezzo-soprano · **Philippe Cassard** piano
le jeune chœur de paris · Henri Chalet (3)
Barbara Hendricks soprano · **Jocelyne Taillon** mezzo-soprano
Chœur de l'Orchestre de Paris (**Arthur Oldham** chorus master)
Orchestre de Paris · Daniel Barenboim (4)
Chœur de chambre de Namur · Thibault Lenaerts (5-6)
Ensemble vocal Philippe Caillard · Philippe Caillard (7-9)
Uki Ovaskainen piano · **Tapiola Choir · Erkki Pohjola** chorus master (10)

Tracks 1-2: Courtesy of MusiContact / Palazzetto Bru Zane
Track 4: Courtesy of Deutsche Grammophon
Track 10: Courtesy of Ondine

- OPERAS, LYRIC & STAGE WORKS -

CD 26 69.11

Diane au bois, comédie lyrique, fragment for soprano, tenor and piano (Théodore de Banville), L 48 (1885-1887)

1 « Mais la nuit vient » (*Éros*) 8.14

2 « La divine musique ! » (*Diane*) 8.03

3 « Diane, je t'adore » (*Éros*) 8.23

4 Duo: « Une lueur d'argent enveloppe l'air bleu » (*Éros*, *Diane*) 3.45

World Premiere Recording

Éros: **Cyrille Dubois** tenor
Diane: **Natalie Pérez** soprano
Jean-Pierre Armengaud piano

Rodrigue et Chimène, opéra en trois actes (Catulle Mendès), L 80 (1890-93, arr. Richard Langham Smith, orch. Edison Denisov)
ACT 1

5 Prélude 4.50

Scene 1

6 « Rien encore, mon frère » (*Rodrigue*, *Chimène*, *Hernan*, *Iñez*) 3.38

Scene 2

7 « Vous enfin !» (*Rodrigue*, *Chimène*) 2.38

8 « Mais non, je n'en crois rien » (*Chimène*) 4.05

9 « À ta beauté ma force est asservie » (*Rodrigue*, *Chimène*) 2.29

10 « Comme la vague » (*Rodrigue*, *Chimène*) 2.10

Scene 3

11 « Fourbis le glaive ; Holà, garçons ! » (*Rodrigue*, *Chimène*, *Coryphée*, *Hernan*, *Iñez*, *Hommes de Gormaz*) 4.03

Scene 4

12 « C'est l'aube » (*Filles de Bivar*, *Hommes de Gormaz*, *Coryphée*) 7.20

Scene 5

13 « Arrêtez tous ! » (*Don Diègue*, *Don Gomez*, *Filles de Bivar*, *Hommes de Gormaz*) 5.24
14 « Qu'est ceci ? » (*Don Diègue*) 3.58

CD 27 69.10

ACT 2
Scene 1

1 « Prends garde au coup » (*Rodrigue*, *Hernan*, *Bermudo*) 4.08
Scene 2

2 « Frère, vois donc ! » (*Don Diègue*, *Hernan*, *Bermudo*) 5.17
Scene 3

3 « Quel est ce bruit » (*Rodrigue*, *Don Diègue*) 4.16
4 « Que m'a-t-on dit ? » (*Rodrigue*) 4.17
Scene 4

5 « Don Diègue ! » (*Rodrigue*, *Don Diègue*, *Hommes de Bivar*, *un homme de Gormaz*) 7.17
Scene 5

6 « Seigneurs des monts et des prairies ! » (*Rodrigue*, *Don Gomez*, *Hommes de Gormaz*, *Serviteurs et Servantes*) 7.22
Scene 6

7 « Que signifient ce bruit et ce cliquetis » (*Chimène*, *Don Gomez*, *All*) 7.42

ACT 3
Scene 1

8 « Boire aujourd'hui, tuer demain ! » (*Don Juan*, *Don Pèdre*, *Choruses*) 5.09
9 « Votre roi vous salue » (*Le Roi*, *Choruses*) 1.55
Scene 2

10 « Justice, mon seigneur ! » (*Chimène*, *Don Diègue*, *Don Pèdre*, *le Roi*) 2.50
11 « Ô juste orgueil » (*Don Diègue*, *le Roi*) 4.33
Scene 3

12 « Prions, enfant ! » (*Chimène*, *Iñez*) 5.49
Scene 4

13 « Tu dis vrai ! » (*Rodrigue*, *Chimène*) 6.31

Scene 5

14 « Eh bien, que mon sort s'accomplisse ! » (*Rodrigue*, *Don Diègue*, *Hernan*, *Bermudo*) 1.56

Chimène: **Donna Brown** soprano
Rodrigue: **Laurence Dale** tenor
Iñez: **Hélène Jossoud** mezzo-soprano
Hernan: **Gilles Ragon** tenor
Bermudo: **Jean-Paul Fouchécourt** tenor
Don Diègue: **José van Dam** baritone
Don Gomez: **Jules Bastin** bass
Le Roi: **Vincent Le Texier** bass
Don Juan d'Arcos: **Jean-Louis Meunier** tenor
Don Pèdre de Terruel: **Jean Delescluse** tenor
Chœur de l'Opéra de Lyon (**Richard Cooke** chorus master)
Orchestre de l'Opéra de Lyon · Kent Nagano

CD 28 59.04

Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 tableaux (Maurice Maeterlinck), L 93 (1893-1902)
ACT 1
Scene 1: Une forêt

1 « Je ne pourrai plus sortir de cette forêt » *(Golaud, Mélisande)* 12.47
Scene 2: Un appartement dans le château

2 « Voici ce qu'il écrit à son frère Pelléas » *(Arkël, Geneviève, Pelléas)* 10.33
Scene 3: Devant le château

3 « Il fait sombre dans les jardins » *(Geneviève, Mélisande, Pelléas)* 6.48
ACT 2
Scene 1: Une fontaine dans le parc

4 « Vous ne savez pas où je vous ai menée ? » *(Pelléas, Mélisande)* 10.09
Scene 2: Un appartement dans le château

5 « Ah ! Ah ! Tout va bien » *(Golaud, Mélisande)* 13.32

Scene 3: Devant une grotte

6 « Oui, c'est ici nous y sommes » *(Pelléas, Mélisande)* 5.10

CD 29 73.20

ACT 3

Scene 1: Une des tours du château

1 « Mes longs cheveux descendent » (*Mélisande*, *Pelléas*, *Golaud*) 14.53

Scene 2: Les souterrains du château

2 « Prenez garde, par ici, par ici » (*Golaud*, *Pelléas*) 4.04

Scene 3: Une terrasse au sortir des souterrains

3 « Ah ! je respire enfin » (*Pelléas*, *Golaud*) 4.43

Scene 4: Devant le château

4 « Viens, nous allons nous asseoir ici » (*Golaud*, *Yniold*) 10.24

ACT 4

Scene 1: Un appartement dans le château

5 « Où vas-tu ? » (*Pelléas*, *Mélisande*, *Arkël*, *Golaud*) 3.16

Scene 2

6 « Maintenant que le père de Pelléas » (*Arkël*, *Mélisande*, *Golaud*) 17.01

Scene 3: Une fontaine dans le parc

7 « Oh ! Cette pierre est lourde » (*Yniold*, *le Berger*) 4.09

Scene 4

8 « C'est le dernier soir » (*Pelléas*, *Mélisande*) 14.44

CD 30 63.20

ACT 5

Une chambre dans le château

1 « Ce n'est pas de cette petite blessure » (*Le Médecin*, *Arkël*, *Mélisande*, *Golaud*) 26.09

Mélisande: **Rachel Yakar** soprano
Pelléas: **Éric Tappy** tenor
Golaud: **Philippe Huttenlocher** baritone

Geneviève: **Jocelyne Taillon** mezzo-soprano
Yniold: **Colette Alliot-Lugaz** soprano
Arkël: **François Loup** bass
Le Berger, le Médecin: **Michel Brodard** bass
Sidney Weiss violin solo
Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo · Armin Jordan

Le Roi Lear, L 116a (1904)

2 I. Fanfare 2.01
3 II. Le Sommeil de Lear 2.51

Fanfare: ***World Premiere Recording***

Le Roi Lear, L 116b (1904, orchestration Jean Roger-Ducasse 1926)

4 I. Fanfare 1.44
5 II. Le Sommeil de Lear 3.17

La Chute de la Maison Usher, opéra en un acte et deux tableaux (after Edgar Poe), fragments of the original edition for voices and piano, L 121 (1908-1917)

6 Prélude et Air de Madeline *(La Voix de Lady Madeline)* 4.00
7 Scène 1 « Qui êtes-vous?... » *(Le Médecin, L'Ami)* 3.34
8 « Et sa sœur... » *(L'Ami)* 3.27
9 Scène 2 « Madeline, Madeline… » *(Roderick Usher)* 10.02
10 « Ne vous effrayez pas... » *(Le Médecin)* 3.10
11 « Sir Ulrich cœur vaillant par nature... » *(L'Ami, Roderick Usher)* 2.57

World Premiere Recording

Jean-Pierre Armengaud piano (2-3, 6-10)
Orchestre National de l'ORTF · Jean Martinon (4-5)
Lady Madeline: **Natalie Pérez** soprano
Roderick Usher: **Philippe Estèphe** baritone
Le Médecin: **Cyrille Dubois** tenor
L'Ami: **Jean-Christophe Lanièce** baritone (6-11)

CD 31

73.56

Le Martyre de saint Sébastien, mystère en 5 mansions, L 130a
(Gabriele d'Annunzio, adapt. Vera Korène)

1 Nuncius et Prélude: « Douces gens, un peu de silence ! » 4.37

Première mansion: La Cour des lys

2 Duo: « Frères, que serait-il le monde… » (*Les Jumeaux*) 2.15
3 « Andronique, ils chantent leur hymne »
(*Les Gentils*, *le Préfet*, *Une voix*, *les Hérauts*, *Marc*, *Vital*, *l'Affranchi Guddène*) 5.03
4 « Seigneur tu t'es blessé ! » (*Les Archers d'Émèse*, *le Saint*, *les Gentils*,
la Mère douloureuse, *Marc*, *Marcellien*, *le Préfet*) 6.02
5 « Avez-vous entendu ? Tout est souillé, foulé… »
(*Les Gentils*, *la Mère douloureuse*, *le Saint*, *les Cinq vierges*, *Chrysille*) 4.25
6 « Vierges, vierges, ne pleurez pas. » (*Le Saint*, *La Mère douloureuse*, *les Cinq vierges*,
Marc et Marcellien, *Gentils et Chrétiens*, *quelques Juifs*, *les Archers et les Esclaves*,
Hommes et Femmes, *tout le tumulte*, *les Hérauts*) 3.55
7 « Chef, tu ne peux pas ! » (*Les Archers d'Émèse*, *le Saint*) 3.07
8 Chœur: « Sébastien ! Sébastien ! » (*Les Archers d'Émèse*, *le Saint*) 2.19
9 « Sois loué par les Chérubins… » (*Une voix*, *le Saint*) 1.29
10 Chœur « Hymnes, toute l'ombre s'efface »
(*Les Neufs compagnons des Jumeaux*, *le Saint*, *les Sept Séraphins*) 6.45

Deuxième mansion: La Chambre magique

11 Prélude 3.37
12 « À moi, Guddène ! À moi, Phlégon ! » (*Le Saint*, *les Magiciennes*, *Hassub*,
Phoenisse, *Phéroras*, *Jardane*, *Ilah*, *Atreneste*, *Hyale*) 4.25
13 Air: « Je fauchais l'Épi de froment… » (*La Voix de la Vierge Érigone*) 1.50
14 « Elle est Érigone, la Vierge » (*Hyale*, *Phoenisse*, *Atreneste*, *le Saint*, *Guddène*, *Gorgone*,
Basile, *Narcisse*, *Athanase*, *les Affranchis*, *les Esclaves*, *l'Esclave*, *Alcé*, *Cordule*) 5.13
15 « Sébastien, archer du Christ » (*Les Esclaves*, *les Briseurs d'idoles*, *les Zélateurs*, *les*
Catéchumènes, *le Saint*, *Cordule*, *la Fille malade des fièvres*, *Basile*) 7.02
16 « Arédrôs, tu reviens… » (*La Fille malade des fièvres*, *le Saint*, *la Sainte*) 6.33
17 « Qui pleure mon Enfant si doux… » (*Vox Coelestis*) 5.10

CD 32

81.07

Troisième mansion: Le Concile des faux dieux

1 Prélude: Fanfare (*Toutes les voix*) 2.46
2 « Salut, beau jeune homme » (*L'Empereur*, *le Saint*, *toutes les voix*, *les Femmes Byblos*) 4.21
3 Chœur: « Païan, Lyre d'or, Arc d'argent » (*Les Citharèdes*) 0.59
4 « Cessez ! Cessez, ô citharèdes… »
(*Le Saint*, *l'Empereur*, *les Orphiques*, *des voix éparses*) 3.28
5 « Il dit alors: mon âme est triste… » (*Le Saint*) 4.35
6 Chœur et air: « Ah, tu pleures le bien-aimé »
(*Les Femmes de Byblos*, *Chorus Syriacus*, *Vox Sola*, *le Saint*) 5.18
7 « Il est un Dieu, il est un Dieu ! » (*L'Empereur*, *le Saint*) 3.15
8 Chœur: « Io ! Io ! Adoniastes ! » 0.46
9 « Jésus ! Jésus ! Jésus à moi ! » (*Le Saint*, *l'Empereur*) 3.20
10 Chœur: « Il est mort, le bel Adonis ! Pleurez ! » (*Chorus Syriacus*) 2.58

Quatrième mansion: Le Laurier blessé

11 Prélude 3.14
12 « Ils sont loin, ils sont déjà loin » (*Sanaé*, *le Saint*, *les Archers d'Émèse*) 3.46
13 Le Bon Pasteur: « Ô tremblement de mon âme » (*Le Saint*, *Sanaé*) 3.02
14 « Des profondeurs, j'appelle votre amour, Archers ! » (*Le Saint*) 1.53
15 Chœur: « Béni soit le premier ! Bénie soit l'étoile première ! »
(*Le Saint*, *l'Empereur*, *les Archers d'Émèse*, *Chorus Syriacus*, *les Adoniastes*, *Sanaé*) 6.20

Cinquième mansion: Le Paradis

16 Chœur: « Gloire ! Sous nos armures, flamboyez, ô blessures ! » (*Chœur des Martyrs*,
des Vierges, *des Apôtres*, *des Anges et des Saints*, *Anima Sebastiani*) 7.20

Spoken roles
Le Saint: **Vera Korène**
La Mère douloureuse: **Henriette Barreau**
L'Empereur: **Jean Marchat**
La Fille malade des fièvres: **Maria Casarès**
Le Préfet: **Jacques Eyser** · Sanaé: **Paul Guers**

Sung roles
Marc, premier jumeau: **Rita Gorr** contralto
Marcellien, deuxième jumeau: **Solange Michel** contralto
La Voix de la Vierge Érigone: **Martha Angelici** soprano
Vox Coelestis: **Mattiwilda Dobbs** soprano
Vox Sola: **Jacqueline Brumaire** soprano
Anima Sebastiani: **Lucienne Jourfier** soprano

Chœurs Raymond Saint-Paul
Orchestre National de la Radiodiffusion Française
André Cluytens

Le Martyre de saint Sébastien, symphonic fragments, L 130b (1912, arr. Claude Debussy)

17	I.	La Cour des lys	3.51
18	II.	Danse extatique et final du 1er acte	6.36
19	IV.	La Passion	6.22
20	VI.	Le Bon pasteur	6.47

Rotterdams Philharmonisch Orkest · James Conlon

CD 33 — 49.27

DEBUSSY PLAYS DEBUSSY: PIANO ROLLS AND 78 RPMS

1 **D'un cahier d'esquisses**, L 112 (1904) 4.31

Préludes (First Book), L 125 (1909-10)

2	I.	(… Danseuses de Delphes)	3.02
3	III.	(… Le vent dans la plaine)	1.59
4	X.	(… La Cathédrale engloutie)	5.00
5	XI.	(… La danse de Puck)	2.09
6	XII.	(… Minstrels)	1.50

7 **Estampes**, L 108a (1903): II. La Soirée dans Grenade 5.36

Children's Corner, L 119a (1906 [III], 1908 [I-II, IV-VI])

8	I.	Docteur Gradus ad Parnassum	1.50
9	II.	Jimbo's lullaby	3.05
10	III.	Serenade for the Doll	1.44
11	IV.	The snow is dancing	2.08
12	V.	The little Shepherd	1.47
13	VI.	Golliwogg's cake-walk	2.50

14 **La plus que lente**, valse, L 128a (1910) 3.35

Ariettes oubliées (Paul Verlaine), L 63b (2nd version) (1903)

15	II.	Il pleure dans mon cœur	2.15
16	III.	L'Ombre des arbres	2.27
17	V.	Aquarelles: I. Green	1.42

Pelléas et Mélisande, drame lyrique en 5 tableaux (Maurice Maeterlinck), L 93 (1893-1902)

18 ACT 3: « Mes longs cheveux descendent » (*Mélisande*) 1.48

Mary Garden soprano (15-18)
Claude Debussy piano

Tracks 1-14: Courtesy of Pierian Recording Society

PUBLISHING

Bibliothèque nationale de France: CD 19 (21), CD 26 (1-4)
Durand: CD 4 (13-17), CD 5 (1-6), CD 6 (8, 11-16, 18), CD 7 (1-5, 7-11), CD 12 (5), CD 13 (15), CD 14 (1-4), CD 16 (10), CD 17 (1-5), CD 18 (1-2, 6-9, 11), CD 19 (22-23), CD 20 (4), CD 23 (8), CD 26 (5-14), CD 27 (1-14), CD 28 (1-6), CD 29 (1-8), CD 30 (1), CD 31 (1-17), CD 32 (1-20), CD 33 (18)
Günter Henle: CD 6 (17), CD 12 (6)
Jobert: CD 12 (11-22), CD 14 (8-10), CD 21 (21-24), CD 30 (4-11)
Thibault Perrine: CD 22 (9-15)
Theodore Presser: CD 6 (7)

Unpublished
CD 19 (24), CD 22 (6), CD 24 (12) proof copy of the score owned by Philippe Cassard

Compilation producer: Philippe Pauly
Curator: Denis Herlin
Mastering: Christophe Hénault, Studio Art et Son, Annecy
Graphic designer: Agence Supernova

www.warnerclassics.com

ACKNOWLEDGEMENTS | DANK | REMERCIEMENTS

The publisher would like to thank everyone who contributed to the creation of this edition, particularly:
L'éditeur tient à remercier tous ceux qui ont contribué à cette édition, en particulier :
Der Herausgeber möchte sich bei allen bedanken, die an diesem Projekt beteiligt waren. Besondere Anerkennung gebührt:

Jean-Pierre Armengaud, Philippe Cassard, Bertrand Chamayou, Rémi Copin, Isabelle Davy, Alexandre Dratwicki, Agnès Kaloun, Claire Legrand, Aude Leriche, Gary Pietronave, Colombe de Poncins, Jon Tolansky, Agnès Virole, l'Ensemble Vocal Essenti'Elles (evessentielles.com), le Musée Claude Debussy à Saint-Germain en Laye.

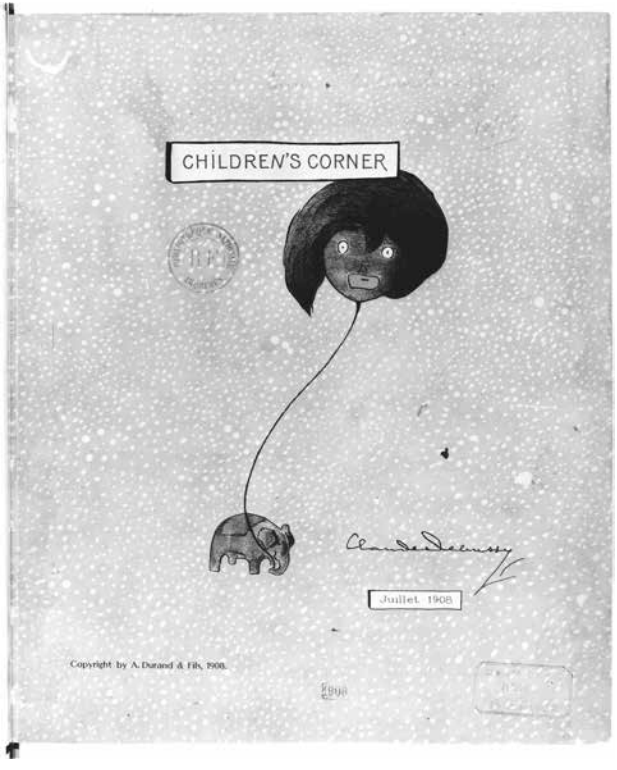
The works recorded by Palazzetto Bru Zane - CD23 (9-23), CD 24 (13, 15, 17), CD 25 (1-2) - were previously released as world premiere recordings in a CD-book devoted to Debussy ("Prix de Rome" series).

PALAZZETTO BRU ZANE
CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

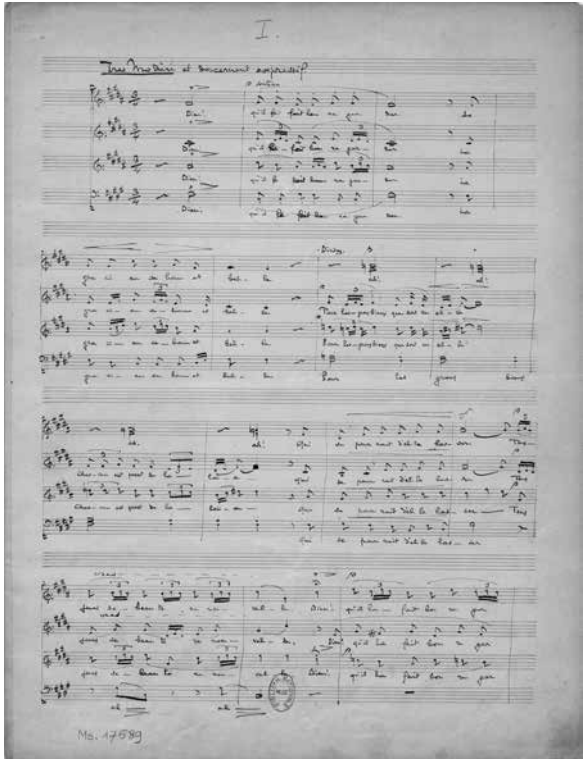
PHOTOGRAPHIC CREDITS | BILDNACHWEISE | CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

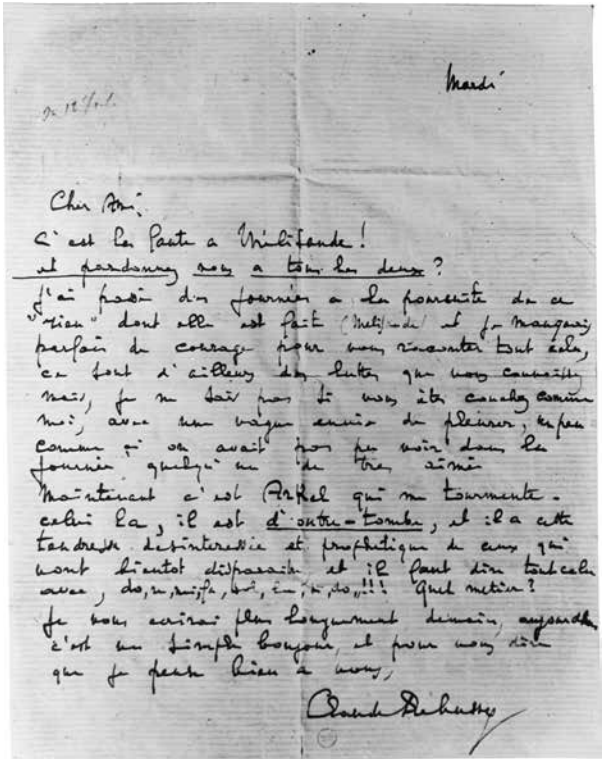
Cover illustration: AQ Tao Nero after *The Great Wave off Kanagawa* by Katsushika Hokusai ©Shutterstock
Wallets covers, all ©akg-images: CD 1 *Sanbashi Bridge in Fukugawa at night* by Eijiro Kobayashi; CD 2 *Spring Evening, Ueno Toshogu Shrine* by Kawase Hasui; CD 3 *A Mountain Stream in Snow* by Itō Jakuchū (Jokin); CD 4 *Fireworks at Ryogoku* by Utagawa Hiroshige; CD 5 *Edo Bay, Kaian-ji temple, Mount Tsukuba* by Utagawa Hiroshige; CD 6 *Kilns and the Hashiba Ferry on the Sumida River* by Utagawa Hiroshige; CD 7 *Minowa, Kanasugi, Mikawashima* by Utagawa Hiroshige; CD 8 *Wild Goose Hill and the Tone River* by Utagawa Hiroshige; CD 9 *New Year's Eve Foxfires at the Changing Tree, Oji* by Utagawa Hiroshige; CD 10 *Evening view of the eight famous sites at Kanazawa in Musashi Province* by Utagawa Hiroshige; CD 11 *Kumano Junisha Shrine at Tsunohazu* by Utagawa Hiroshige; CD 12 *Zojoji Temple at Akabane* by Utagawa Hiroshige; CD 13 *Iris in Horikiri* by Utagawa Hiroshige; CD 14 *View of Mount Fuji from Meguro in Tokyo* by Utagawa Hiroshige; CD 15 *Naruto Whirlpool, Awa Province* by Utagawa Hiroshige; CD 16 *Moto-Hachiman Shrine, Sunamura* by Utagawa Hiroshige; CD 17 *Plum Park in Kameido* by Utagawa Hiroshige; CD 18 *Bamboo Yards and Kyo Bridge* by Utagawa Hiroshige; CD 19 *Rising sun* by Tsurana Morizumi; CD 20 *Cawing Crow* by Ohara Koson; CD 21 Print without title by Tsurana Morizumi; CD 22 *The Little Egret* by Ohara Koson; CD 23 *Furukawa River, Hiroo* by Utagawa Hiroshige; CD 24 *Temple Gardens, Nippori* by Utagawa Hiroshige; CD 25 *Blossoms on the Tama River embankment* by Utagawa Hiroshige; CD 26 *The samurai warrior Gyokuensai* by Yoshitoshi Taiso; CD 27 *Fukami Jikyu* by Tsukioka Yoshitoshi; CD 28 *Oumayagashi* by Utagawa Hiroshige; CD 29 *The Amida Falls in the Far Reaches of the Kisokaidô* Road by Katsushika Hokusai; CD 30 *Yoshino Waterfall* by Katsushika Hokusai; CD 31 *Echigo, Ando* by Utagawa Hiroshige; CD 32 *The Armor-hanging Pine, Hakkeizaka* by Utagawa Hiroshige; CD 33 Claude Debussy à Pourville, 1904
Booklet: Bibliothèque nationale de France (Pages 2, 50-57, 183) · Philippe Cassard (Page 58) Private collection (Page 59) · Horst Maack ©akg-images (Page 91) · Copyright control (Pages 92, 94, 96-97, 130-131) · Courtesy of Kate Jordan (Page 93) · Reg Wilson (Page 95) Marco Broggreve (Page 132) · Studio Ledroit Perrin (Page 133) · Jean-Baptiste Millot (Page 134) Simon Fowler (Page 135) · Marc Ribes (Page 136)
Every effort has been made to trace the copyright holders of all images within this set. Warner Classics apologises for any errors or omissions and would be grateful if notified of any correction that should be incorporated in future reprints or editions of this set.

André Caplet and Claude Debussy



Children's Corner original cover

Claude Debussy standing at Pierre Louÿs' place

Chansons de Charles d'Orléans (1st version) *I. Dieu ! Qu'il la fait bon regarder !* autograph score



Mardi

Cher Ami,

C'est la Pente à Mélisande !

et pardonnez vous à tous les deux ?

J'ai passé des journées à la poursuite de ce "rien" dont elle est faite (Mélisande et la Musique) perdu de courage pour vous raconter tout cela, ce tout d'ailleurs des luttes que vous connaissez mais, je ne sais pas si vous êtes content avec moi, avec un vague ennui de pleurer, et peu comme si on avait pas pu voir dans la fournaise quelque chose d'être aimé

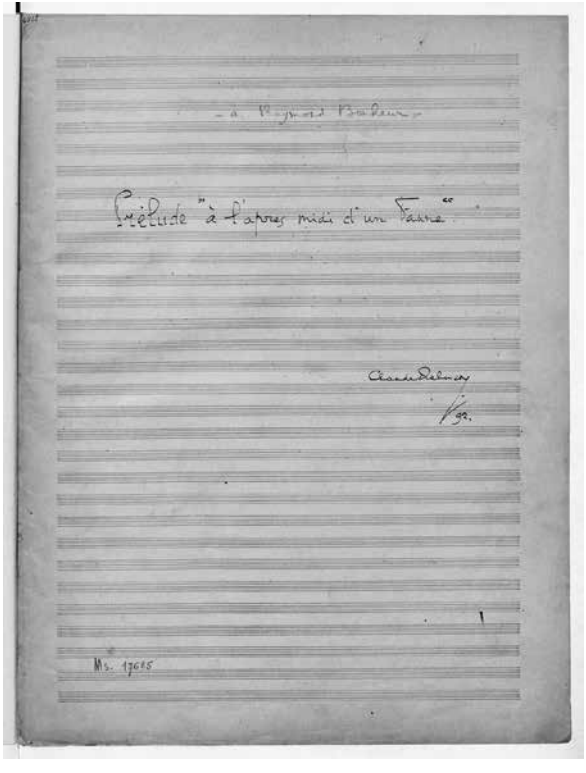
Maintenant c'est Arkel qui me tourmente - celui là, il est d'outre-tombe, et il a cette tendresse désintéressée et prophétique de ceux qui vont bientôt disparaître et il faut être tendre avec, do, ré, mi, fa, sol, la, si, do !!! Quel métier ?

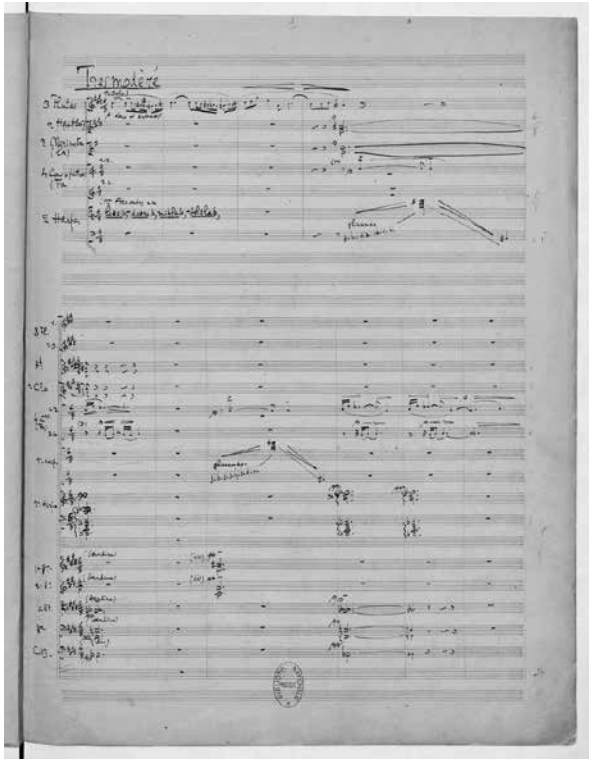
Je vous écrirai plus longuement demain, aujourd'hui c'est un simple bonjour, et pour vous dire que je pense bien à vous,

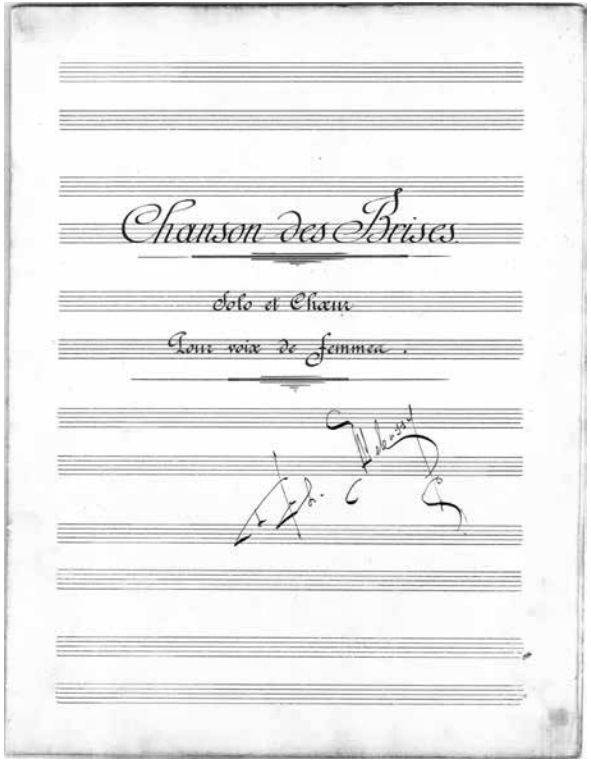
Claude Debussy

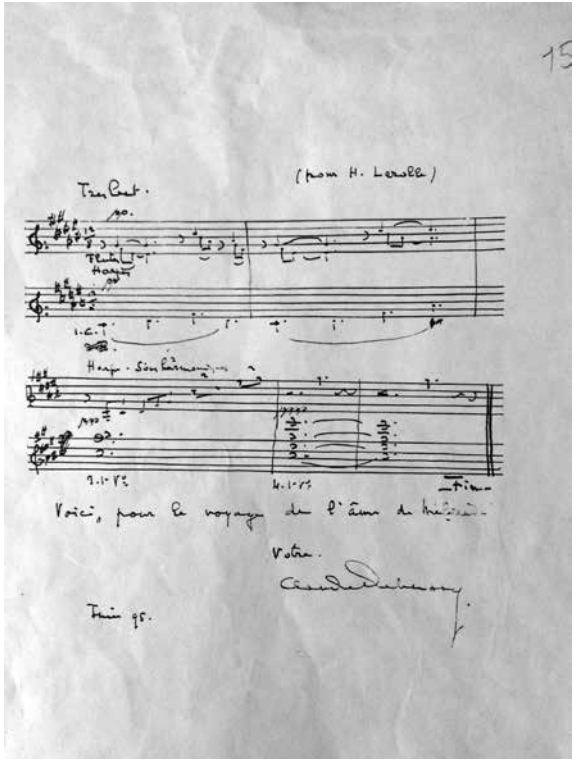
Letter to Ernest Chausson

Mary Garden in the role of Mélisande



Prélude à l'après-midi d'un faune autograph score

Prélude à l'après-midi d'un faune autograph score



Chanson des brises proof copy for publisher signed by Debussy

Pneumatic to Henry Lerolle, June 1895

Sur les pas de Claude Debussy

Par Denis Herlin
Directeur de recherche au CNRS (IReMus)
Rédacteur en chef des Œuvres complètes
de Claude Debussy (Durand)

En février 1889, le jeune Debussy répond par écrit à un questionnaire en anglais sur ses qualités et ses goûts. Après avoir confié qu'il aurait souhaité être « marin », qu'il aime « lire en fumant des tabacs compliqués » les œuvres de Flaubert, Poe et Baudelaire, qu'il admire les tableaux de Botticelli et Gustave Moreau ainsi que la musique de Palestrina, Bach et Wagner, il note en face de l'ultime question (« Votre devise favorite ») : « Toujours plus haut[1] ». Au-delà du ton plaisant du questionnaire, cette réponse laconique caractérise remarquablement son évolution musicale, celle d'une quête ininterrompue en perpétuel renouvellement. Ainsi, au moment même où il commence la composition de son unique opéra *Pelléas et Mélisande*, il écrit à Ernest Chausson en octobre 1893, qu'il a été « chercher la musique derrière tous les voiles qu'elle accumule, même pour ses dévots les plus ardents[2] ! ». Bien des années après *Pelléas*, Debussy avoue en décembre 1911 à l'un de ses vieux amis, l'écrivain et musicographe Robert Godet : « Plus je vais, plus j'ai horreur de ce désordre *voulu* qui n'est qu'un "trompe-oreille". Comme aussi des harmonies bizarres ou amusantes qui ne sont que jeux de société… Combien il faut d'abord trouver, puis supprimer, pour arriver jusqu'à la chair nue de l'émotion… le pur instinct devrait pourtant nous avertir que les étoffes, les couleurs, ne sont que d'illusoires travestissements[3] ! »

Mais cette grande exigence n'est pas sans lui causer, à différentes périodes de sa vie, d'intenses moments de désarroi, notamment vers 1897-1898, lorsqu'il essaie d'achever les trois *Nocturnes* pour orchestre. N'écrit-il pas à son éditeur Georges Hartmann le 14 juillet 1898 qu'il n'a jamais demandé « qu'à la musique des choses impossibles[4] » ? À un journaliste du *New York Times* venu l'interviewer en juin 1909, Debussy évoque sa relation particulière à la composition : « Il y a des jours et des semaines et même des mois pendant lesquels je manque totalement d'idées. Malgré tous mes efforts, je ne peux rien produire de convenable. On dit que certains compositeurs arrivent à écrire régulièrement une certaine quantité de musique par jour, mais j'avoue que, ce système-là, je ne peux point le comprendre[5]. »

Formation et entrée au Conservatoire (1870-1879)

Curieusement, rien ne destine l'aîné des Debussy à devenir compositeur. Né le 22 août 1862 à Saint-Germain-en-Laye, il est issu d'une famille modeste, mais comme le confie un des ses camarades du Conservatoire, Paul Vidal, pas du tout « "peuple", en ce sens que [ce couple] s'intéressait à tout, était au courant de tout ». Et Vidal de poursuivre : « Ce ménage de petit employé allait entendre toutes les nouveautés qui se donnaient dans les théâtres et aimait à en parler[6]. » Les troubles de l'année 1870, avec la guerre franco-prussienne qui se solde par la défaite de Sedan et le déclenchement de la Commune de Paris provoquent le départ d'une partie de la famille Debussy à Cannes chez la tante Clémentine. C'est cette dernière qui découvre les dispositions musicales du jeune Claude qui, à l'époque, se prénomme en réalité Achille, prénom qu'il trouvera par la suite souverainement ridicule, au point de l'intervertir avec son second prénom Claude, en Claude-Achille dès décembre 1889, et de délaisser Achille définitivement en septembre 1892. À Cannes, ses débuts sont confiés à un violoniste, Jean Cerutti : « un vieux maître italien, un non moins vieux piano signé Ignace Pleyel, dont les doux sons semblaient évoquer le passé, un singe grimaçant aux innombrables fausses notes du

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 68.

2 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 161.

3 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1471.

4 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 412.

5 Peter Bloom, « Une interview de Claude Debussy publiée dans *New York Times* du 26 juin 1910 », *Cahiers Debussy*, n° 36 (2012), p. 50.

6 Paul Vidal, « Souvenirs d'Achille Debussy », *Revue musicale* (numéro spécial : *La jeunesse de Claude Debussy*), t. VII/7 (1er mai 1926), p. 14 (110).

très petit garçon que j'étais à cette époque, voilà […] mon entrée dans la musique[7] ». Le père de Debussy, resté à Paris, est fait prisonnier durant la Commune. Pendant sa détention, il fait la connaissance d'un autre camarade d'infortune, Charles de Sivry, musicien presque autodidacte, dont la mère Antoinette Mauté de Fleurville, enseigne le piano. Belle-mère de Paul Verlaine, elle prétend avoir été l'élève de Frédéric Chopin. Quoi qu'il en soit, Debussy conserve un souvenir ému des cours qu'elle lui prodigue généreusement à partir de mai ou juin 1871. Dans un entretien avec l'écrivain Victor Segalen, le 17 décembre 1908, il déclare : « Je n'ai entendu que deux beaux pianistes : ma vieille maîtresse de piano, petite femme grosse, qui m'a précipité dans le Bach, et qui en jouait comme jamais maintenant ; y mettant de la vie (est-ce une raison parce que Bach portait perruque pour emperruquer aussi sa musique ?) Le second pianiste était Liszt, que j'ai entendu à Rome[8]. » Le résultat est au rendez-vous puisqu'en octobre 1872 l'apprenti musicien entre au Conservatoire dans la classe de piano d'Antoine Marmontel, à l'âge de dix ans. Sa famille espère qu'il entame une brillante carrière de pianiste virtuose, espoirs rapidement déçus, car les études du jeune Debussy se soldent par une série d'échecs aux concours de sortie : un deuxième prix avec le premier mouvement de la deuxième *Sonate* de Schumann en 1877, puis aucune récompense en 1878 et 1879. Ses camarades notent dans leur souvenir qu'en dépit de certaines gaucheries et maladresses, Debussy avait une main gauche d'une habileté et d'une capacité d'extension extraordinaire et qu'il obtenait par moment des effets étonnants de douceur moelleuse. Ce toucher si particulier allait demeurer l'une des caractéristiques du jeu de Debussy. Contraint pour des raisons financières dans les années 1909-1914 à se produire en public comme pianiste, uniquement pour interpréter ses œuvres (d'ailleurs plus volontiers comme accompagnateur que comme soliste), il frappe ses contemporains par la beauté de sa sonorité, comme le consigne dans ses écrits son éditeur Jacques Durand : « Au piano, qu'il jouât de sa musique ou celle des autres, Debussy était un charmeur, au toucher délicat. Élève de Marmontel, il n'avait pas continué à travailler ses doigts. Mais, quel fini, néanmoins, dans sa façon d'interpréter ! Quand il abordait Chopin, cela tenait du prodige. […] Debussy avait coutume de répéter aux pianistes qui venaient lui demander des conseils sur l'exécution de ses œuvres : "Surtout, que j'oublie, en vous écoutant, que le piano a des marteaux". Leçon utile à méditer[9]. »

Devenir compositeur (1880-1884)

Bien que sa vocation pianistique soit quelque peu compromise, cela n'empêche pas Debussy de suivre les classes d'accompagnement et d'harmonie. Ses camarades de l'époque se souviennent que Debussy se mettait souvent au piano et enchaînait des séries d'accords si peu orthodoxes qu'ils faisaient dresser les cheveux d'Émile Durand, son professeur d'harmonie. Au journaliste du *New York Times* (juin 1910), il n'hésite pas à affirmer : « On m'a expliqué [au Conservatoire] que tel accord devait être comme ceci et que tel autre devait être comme cela ; que celui-ci était un cas d'harmonie parfaite et que celui-là n'en était pas. Hier comme aujourd'hui, je croyais et crois toujours que l'harmonie "parfaite" n'existe pas. Longtemps je n'ai pas voulu étudier les choses qui selon moi étaient bêtes. Ensuite je me suis rendu compte qu'il fallait au moins faire semblant de les étudier afin de réussir mes examens. Alors j'ai étudié, mais j'ai toujours inventé mes propres astuces, et lorsqu'on nous enseignait quelque chose, j'ai toujours décidé moi-même si cela était vrai ou faux. […] N'étant pas capable de prouver mes idées, je tenais à ne pas en parler[10] ! »

Par l'intermédiaire de Marmontel, Debussy est engagé à partir de l'été 1880 comme accompagnateur de Nadjeda von Meck, aristocrate russe richissime et admiratrice éperdue de Tchaïkovski, à qui elle adresse pendant quatorze ans des lettres enflammées sans jamais l'approcher. Le jeune musicien doit non seulement enseigner la musique à sa nombreuse progéniture, mais aussi déchiffrer avec elle à quatre mains les œuvres de son idole. C'est dans ce cadre que Debussy arrange trois danses du

7 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1047.

8 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 2207.

9 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique [1re série]*, Paris, A. Durand et fils, Éditeurs, 1924, p. 74.

10 Bloom, p. 50-51.

Lac des cygnes de Tchaïkovski (8/15-17). Il découvre par son intermédiaire la musique russe pour laquelle il gardera, sa vie durant, une certaine inclination, notamment pour l'œuvre de Moussorgski. Durant trois étés, il va, à ses côtés, sillonner l'Europe et séjourner à Interlaken, Arcachon, Florence, Rome, Moscou et Vienne en Autriche. Néanmoins, il ne conservera pas de ses escapades le goût des voyages, préférant la tranquillité de son bureau parisien ou d'une maison proche de la mer. Pendant cette vie itinérante, il écrit à Fiesole, en septembre et octobre 1880, deux de ses toutes premières compositions, une *Danse bohémienne* pour piano (1/1) et son unique *Trio pour violon, violoncelle et piano* (12/1-4) qu'il destine au violoniste Pachulsky et au violoncelliste Danilchenko, deux autres musiciens également employés par madame von Meck. En souvenir des séances de lecture avec cette dernière, Debussy lui fait parvenir durant l'hiver 1880 sa *Symphonie en* si *mineur* pour piano à quatre mains (6/16).

De retour à Paris en novembre 1880, il est admis dans la classe d'Ernest Guiraud, qui venait d'être récemment nommé à ce poste au Conservatoire. Le but ultime était d'obtenir le Grand Prix de Rome, le couronnement pour tout jeune musicien. Hormis la notoriété dont il bénéficiait, le vainqueur séjournait à la Villa Médicis à Rome pendant deux ans et recevait un revenu pour la même durée. Pour réussir, il fallait surmonter un certain nombre d'épreuves préliminaires, à savoir : une fugue vocale et un chœur avec orchestre, tel que *Salut printemps* (concours de 1882, 24/13-14), *Invocation* (concours de 1883, 24/15-16) ou *Le Printemps* (concours de 1884, 24/17-18). Une fois celles-ci passées, le candidat entrait en loge pour trois semaines au château de Compiègne et devait composer une cantate sur un texte conçu spécialement pour la circonstance. En mai 1883, Debussy est admis à concourir et doit mettre en musique le texte du *Gladiateur* d'Émile Moreau, sujet qui ne dut guère l'enthousiasmer (23/9-15). Exécutée en juin 1883 devant un jury à l'Institut, lequel souligne « sa nature musicale généreuse mais ardente jusqu'à l'intempérance[11] », cette cantate lui vaut un Deuxième prix. Debussy tente à nouveau sa chance l'année suivante et remporte cette fois-ci en juin 1884 le Premier Grand Prix avec *L'Enfant prodigue* (23/16-23), dont le texte est dû à Édouard Guinand. Publiée par les éditions Durand peu après et dédiée à Ernest Guiraud, *L'Enfant prodigue* est révisé en 1907 à la demande de son éditeur avec la complicité d'André Caplet et connaît alors un second souffle (24/3-11), fait plutôt inhabituel pour une cantate du Prix de Rome. La bonne entente que Debussy avait avec Guiraud n'est pas étrangère à ce succès, comme le consigne dans ses souvenirs Jacques Durand : « Le maître et l'élève s'entendaient à merveille ; outre leur sensibilité musicale qui battait à l'unisson, ils étaient grands fumeurs de cigarettes et noctambules. Souvent, le soir, ils se rencontraient dans un petit café de la rue La Bruyère ; ils jouaient au billard et il fallait la fermeture du café pour les arracher à leurs carambolages. […] Guiraud était fort cultivé, il aimait la peinture, son sens musical était très affiné ; il avait le goût des combinaisons harmoniques délicates […] Guiraud avait deviné la profonde musicalité de Debussy[12] ». Hormis les exercices imposés dans le cadre relativement contraignant du Prix de Rome, Debussy devait produire un certain nombre de compositions, tels l'*Andante cantabile* pour piano à quatre mains (examen de janvier 1881, 6/17) ou la *Première suite d'orchestre* (examen de février 1884, 7/7-10 et 14/1-4).

Des mélodies pour madame Vasnier (1880-1885)

Parallèlement à ses études au Conservatoire, Debussy, à partir de 1880, gagne sa vie en étant accompagnateur du cours de chant que madame Moreau-Sainti prodiguait aux dames du monde les mardi et vendredi rue Royale à l'École internationale de musique. C'est à cette dernière qu'il dédie en juin 1882 *Nuit d'étoiles* (19/2), sa première œuvre à avoir été publiée. Dans ce cours, il y rencontre Marie Vasnier, soprano amateur et fille d'un professeur de musique, laquelle avait épousé à l'âge de dix-sept ans Henri Vasnier, greffier des bâtiments. Séduit par son talent musical et son charme que le peintre Jacques-Émile Blanche a immortalisé dans un magnifique pastel réalisé en 1888 (aujourd'hui conservé au Petit Palais), Debussy s'éprend passion-

11 François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, p. 492.

12 Durand, p. 28-29.

nément de cette femme, de quatorze ans son aînée, au point d'entretenir avec elle une relation adultère qui durera jusqu'en décembre 1885. Ainsi compose-t-il pour elle une trentaine de mélodies ainsi qu'une *Chanson des brises* pour soprano solo, chœur de femmes et piano à quatre mains (24/12), dont une copie manuscrite annotée par Debussy a été découverte récemment. Avant son départ pour la villa Médicis, Debussy rassemble treize d'entre elles en un recueil (19/14, 27-30 et 20/2-9) sur lequel il inscrivit l'envoi suivant : « à Madame Vasnier. Ces chansons qui n'ont jamais vécu que par elle, et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse. » D'une tessiture très aiguë et comportant des passages en vocalise sans paroles, genre que madame Vasnier devait aimer tout particulièrement, par exemple dans *Rondel chinois* (19/6), les mélodies de jeunesse qui lui sont dédiées sont d'un style très ample vocalement et volontiers virtuose comme dans *Les Elfes* (19/25) ou dans *Séguidille* (20/1). Ainsi de 1880 à 1885, le jeune musicien va-t-il composer plus d'une quarantaine de mélodies (19/1-30 et 20/1-12), soit presque la moitié du corpus, dont la majeure partie ne fut pas éditée de son vivant. À côté des exercices contraignant en vue du Prix de Rome auxquels il se soumettait, celles-ci ont donc représenté un terreau fertile d'expérimentation sur la mise en musique d'un texte poétique et sur l'écriture vocale, dont l'aboutissement poético-musical sera son unique opéra achevé *Pelléas et Mélisande* entrepris entre 1893 et 1895, d'après une pièce de Maurice Maeterlinck.

Mais la seule passion amoureuse saurait-elle expliquer un tel engouement pour une forme musicale qu'il allait délaisser progressivement à partir de 1899 ? Autodidacte, Debussy se passionna très tôt pour la poésie, comme l'atteste l'un des ses camarades du Conservatoire, Raymond Bonheur : « Nous nous liâmes assez vite d'amitié, un Banville, plutôt imprévu alors dans ce milieu, que je surpris entre ses mains, en fut l'occasion[13]. » Debussy lit les poètes en vogue à l'époque, particulièrement les Parnassiens. Et hormis quelques rares incursions chez Alfred de Musset et Théophile Gautier, Debussy va d'abord jeter son dévolu sur l'œuvre poétique de deux maîtres du Parnasse, Théodore de Banville et Leconte de Lisle puis sur celles de Paul Bourget et de Verlaine, dont la réputation en 1882 était plutôt sulfureuse. Ainsi trouve-t-il dans le genre de la mélodie une occasion unique d'expérimenter et d'innover en toute liberté, stimulé qu'il était par la dimension poétique qui le nourrissait profondément et lui permettait d'échapper aux carcans de formes musicales figées.

13 Raymond Bonheur, « Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse », *Revue musicale* (numéro spécial : *La jeunesse de Claude Debussy*), t. VII/7 (1er mai 1926), p. 3 (99).

À la Villa Médicis (1885-1887)

Le départ à la Villa Médicis en janvier 1885 met progressivement un terme à sa liaison avec madame Vasnier. À peine arrivé Debussy écrit à Henri Vasnier, le mari de sa maîtresse : « M'y voilà dans cette abominable villa. Et je vous assure que ma première impression n'est pas bonne[14]. » Bien que Debussy se soit souvent montré assez critique sur son séjour romain, lequel a duré de février 1885 à mars 1887, il convient de prendre ses réserves avec précaution. Au journaliste du *New York Times*, Debussy résume remarquablement le résultat de ces deux années passées à la Villa Médicis : « Alors je suis allé à Rome. Au début je m'ennuyais horriblement ; mais peu à peu j'ai commencé à travailler et en fin de compte je me suis très bien débrouillé[15]. » Il est choyé par le nouveau directeur, le peintre Ernest Hébert, qui lui fait partager son engouement pour les chefs-d'œuvres romains et les fresques de Signorelli à Orvieto. Il se lie d'amitié avec le comte Primoli, le neveu de la princesse Mathilde, entend Liszt venu jouer à la Villa et découvre les messes de Palestrina lors de concerts donnés dans l'église Santa Maria dell'Anima. Grâce à une situation financière plus confortable, il commande à un libraire parisien les dernières parutions littéraires. Même s'il en a « assez de la musique, de ce même et éternel paysage », et qu'il veut « voir du Manet ! et entendre de l'Offenbach[16] ! », il travaille à diverses œuvres, dont quatre d'entre elles font partie des envois que l'impétrant était tenu de faire parvenir à l'Académie des Beaux-Arts. Le premier devait être une *Diane au bois* (26/1-4), dont le texte provenait d'une comédie lyrique de Théodore

14 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 22.

15 Bloom, p. 51.

16 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 51.

de Banville, qu'il délaisse finalement pour *Zuleima*, une ode symphonique adaptée de l'*Almansor* de Heine. Cette œuvre, dont malheureusement le manuscrit n'a pas été retrouvé, a effrayé l'Académie, celle-ci jugeant que « ce pensionnaire semble aujourd'hui ne se préoccuper uniquement que de faire de l'étrange, du bizarre, de l'incompréhensible, de l'inexécutable[17] ». Le deuxième, *Printemps*, suite symphonique pour orchestre, piano et chœurs (25/1-2) dans laquelle Debussy voulait « exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle[18] » est sévèrement critiqué par les membres de l'Institut, lesquels estimaient que « cet impressionnisme vague » est l' « un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art[19] ». Pour le troisième, le musicien jette son dévolu sur un texte de Dante-Gabriel Rossetti, *La Damoiselle élue* (25/3-4), qu'il qualifie de « petit Oratorio dans une note mystique et un peu païenne[20] » et que les membres de l'Académie ne jugent « dénuée ni de poésie ni de charme, quoiqu'elle se ressente encore de ces tendances systématiques en vogue dans l'expression et dans les formes[21] ». Elle sera la deuxième œuvre orchestrale avec chœur de Debussy à être jouée publiquement en avril 1893, lors d'un concert de la Société nationale de musique. Enfin, la quatrième, une *Fantaisie pour piano et orchestre* (14/5-7), ne fut jamais exécutée de son vivant, Debussy ayant voulu la remanier à plusieurs reprises sans parvenir à un état qui le satisfasse (14/8-10). À côté de ses travaux obligatoires, il écrit plusieurs mélodies, dont *Green*, cinquième des *Ariettes* (20/13) sur des poèmes de Verlaine, recueil qui allait être publié à Paris en 1888, troisième opus à être édité (20/11-17). Debussy le révisera en 1903 et le fera reparaître sous le titre d'*Ariettes oubliées* (22/8-13). Il sera

17 Lesure, *Claude Debussy*, p. 498.

18 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 59.

19 Lesure, *Claude Debussy*, p. 500.

20 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 110.

21 Lesure, *Claude Debussy*, p. 502.

dédié à « Miss Mary Garden, inoubliable Mélisande, cette musique (déjà un peu vieille) en affectueux et reconnaissant hommage » et enregistrera avec celle-ci en 1904 trois d'entre elles (33/15-17).

Une vie de bohème (1887-1891)

De retour à Paris en mars 1887, Debussy ne va pas chercher un emploi stable, contrairement à ses camarades de la Villa Médicis. Ce sera l'une des caractéristiques saillantes de sa carrière. En effet, Debussy choisit délibérément de vivre de son métier de compositeur, choix difficile dans la mesure où il n'écrira qu'un seul opéra, *Pelléas et Mélisande*, et qu'il ne se produira qu'occasionnellement comme pianiste et comme chef d'orchestre à partir de 1909, afin de faire face à des dettes croissantes. Massenet pouvait vivre de sa musique en raison des nombreux ouvrages lyriques qu'il composait, tandis que Saint-Saëns gagnait principalement sa vie comme pianiste soliste. Dans le même interview du *New York Times*, Debussy résume abruptement sa situation entre 1887 et 1893 : « Ensuite je suis rentré en France et je ne savais trop quoi faire jusqu'au moment où j'ai découvert *Pelléas et Mélisande*[22]. » Cette période bohème ne saurait pourtant se limiter à ce bref commentaire. Afin de gagner son pain quotidien, Debussy va accepter de faire certains travaux d'éditeurs, notamment des transcriptions d'œuvres de Saint-Saëns (11/7-19) ou de Raff (6/9). Il se voit aussi confier par Catulle Mendès, écrivain fort en vogue à l'époque, un livret *Rodrigue et Chimène* (26/5 à 27/14), qu'il met en musique de 1890 et 1893 et qu'il délaisse au moment où il découvre le *Pelléas* de Maeterlinck. Son ami, le compositeur Paul Dukas, à qui Debussy a joué des extraits de son opéra lors de l'été 1893, juge « les scènes épisodiques […] exquises et d'une finesse harmonique qui rappelle ses premières mélodies », tout en trouvant « le poème […] d'ailleurs parfaitement nul comme intérêt », « bric-à-brac parnassien et barbarie espagnole panachés[23] ». Debussy vend à Choudens plusieurs œuvres de piano (1/2-6), dont une *Marche écossaise* à quatre mains que lui a commandé le général Meredith Read (8/5) et qu'il

22 Bloom, p. 51.

23 Paul Dukas, *Correspondance*, éd. Georges Favre, Paris, Durand et Cie, 1971, p. 21.

orchestre en 1892-1893 (14/11). Aux éditions Durand, il livre en 1889 une ravissante *Petite suite* pour piano à quatre mains (8/1-4), dont les deux premiers titres proviennent des *Fêtes galantes* de Verlaine et que Henri Busser instrumente sous son contrôle en 1907 (18/6-9). Toujours chez Durand, il fait paraître en 1890 sa mélodie *Mandoline* (21/2), également tirée du même recueil verlainien, ainsi que deux *Arabesques* pour piano (1/11-12) qu'il jugera sévèrement bien des années après : « Pas ça, c'est trop mauvais » déclare-t-il à l'une de ses rares élèves, madame Worms de Romilly qui voulait les lui jouer[24]. Il fréquente les cafés, se passionne pour Schopenhauer et découvre durant l'été 1889 la grande Exposition universelle. Il se montre particulièrement séduit par le théâtre annamite et par le gamelan javanais, dont les sonorités trouveront un écho dans plusieurs de ses œuvres. Quant à sa vie affective, il la partage, entre 1892 et 1897, avec Gaby Dupont, une modeste couturière de Lisieux. De cette période bohème et désargentée, il gardera bien des années après un excellent souvenir.

Durant les étés 1888 et 1889, Debussy va, comme bon nombre de compositeurs français, faire un pèlerinage à Bayreuth pour entendre les opéras de Wagner. Sa connaissance du maître allemand ne date pas de ces années-là. Dès les années 1880, il avait pu lire en version chant-piano plusieurs opéras de Wagner, dont il transcrit en 1889 l'ouverture du *Vaisseau fantôme* pour deux pianos (10/9). Lors de ces deux voyages, il assiste en août 1888 aux représentations des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et de *Parsifal*, et en août 1889 à celle de *Tristan et Isolde*. Même si la *Tétralogie* l'irritait, il appréciait tout particulièrement *Parsifal* et surtout *Tristan*, dont il connaissait la partition par cœur, selon Pierre Louÿs, écrivain et ardent wagnérien avec qui il s'était lié d'amitié à l'automne 1893. Cette expérience wagnérienne est déterminante puisqu'elle exerce une forte influence sur la composition du cycle de mélodies qu'il dénomme *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* (20/18-22). Les parties de piano quasi orchestrales — Debussy allait uniquement orchestrer *Le Jet d'eau* en 1907 (21/1) —, la voix traitée plutôt instrumentalement que vocalement, la présence de leitmotive, de nombreux chromatismes, autant d'éléments qui soulignent l'influence wagnérienne dans l'œuvre de Debussy. Après ce recueil édité à compte d'auteur en mars 1890, Debussy luttera ardemment contre la fascination du « fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner[25] ». Après l'épisode baudelairien, l'année 1891 marque le retour à Verlaine. En effet, Debussy va d'un côté revenir sur trois poèmes des *Fêtes galantes* qu'il avait déjà mis en musique en 1882 (21/10-12) en les réécrivant presqu'entièrement et de l'autre, choisir trois autres textes provenant de la troisième section de *Sagesse* (21/13-15) qui seront publiés seulement en 1901 sous le titre *Trois mélodies*. Ces dernières ont un souffle vocal et instrumental qui laisse pressentir bien souvent les futures pages du drame lyrique de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, œuvre qu'il commencera durant l'été 1893.

Un tournant décisif : du *Prélude à l'après-midi d'un faune* aux *Proses lyriques* (1892-1894)

Hormis ses mélodies sur des poèmes de Baudelaire et de Verlaine, l'année 1892 représente un tournant décisif dans son itinéraire de compositeur. En effet, Debussy va délaisser progressivement les travaux d'éditeur ou de commande, comme les transcriptions ou son opéra *Rodrigue et Chimène*, et momentanément la musique de piano pour se concentrer sur une œuvre orchestrale, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, un quatuor à cordes et la composition de quatre mélodies sur ses propres textes, les *Proses lyriques*. Séduit par les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*, le poète Stéphane Mallarmé demande à rencontrer ce jeune musicien talentueux afin de lui proposer d'ajouter un « rien de musique » à son *Après-midi d'un faune* qui devait être représenté sur la scène du Théâtre d'art de Paul Fort. Malgré l'annulation de ce spectacle, ce rien allait devenir une somptueuse page orchestrale, plus connue sous le nom de *Prélude à l'après-midi d'un faune* (15/1), dont l'écriture se déroule entre 1892 et septembre 1894. Cette pièce orchestrale, que Debussy transcrit à deux pianos en fin 1894 (9/1), bouleverse le paysage sonore en apportant une souplesse et une flexibilité inconnues dans la musique symphonique auparavant ; elle devait être l'œuvre orchestrale la plus jouée du vivant de Debussy. En mars 1910,

24 François Lesure, « Debussy professeur par une de ses élèves », *Debussy, Textes*, Paris, Radio France, Van Dieren, 1999, p. 14-15.

25 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 160.

il évoque la rencontre avec le poète venu à son domicile, probablement au printemps 1893, entendre le résultat : « Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : "Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette Musique prolonge l'émotion de mon poëme et en situe le décor plus passionnément que la couleur[26]." » Quant à son unique Quatuor (12/7-10) — un véritable défi compositionnel pour un jeune compositeur —, Debussy en renouvelle l'esthétique par son souci du timbre et de la couleur qu'il combine à une intense expressivité, notamment dans le troisième mouvement. Initialement dédié à Ernest Chausson, il est finalement destiné aux membres du quatuor Ysaÿe, qui créent l'œuvre en décembre 1893. Enfin, les *Proses lyriques* (21/17-20), dont Debussy conçoit les quatre poèmes en vers libre, une esthétique chère aux poètes symbolistes, marquent un tournant important dans la relation que Debussy entretient avec les textes poétiques. Trouvant bien souvent que les vers font peser trop de contrainte sur le musicien, il est en quête d' « une prose rythmée » dans laquelle « on est plus à son aise » et avec laquelle « on peut mieux se retourner dans tous les sens[27] ». La première, *De Rêve*, est dédiée à Vital Hocquet, que Debussy avait rencontré au cabaret *Le Chat Noir* dans les années 1890, la seconde à Raymond Bonheur, également dédicataire du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, tandis que les deux dernières le sont à l'entourage amical qui le soutient financièrement entre 1893 et 1895, à savoir l'épouse d'Ernest Chausson, Jeanne, et son beau-frère, le peintre Henry Lerolle. C'est à la fille de ce dernier, Yvonne, qu'il offre en 1894 trois *Images* pour piano aux titres humoristiques (1/14-16), sans doute une manière de les remercier de leur sollicitude durant ces années. Les quatre *Proses lyriques* ont en commun d'être de forme ample, tant dans leur longueur que dans leur tessiture vocale, et de posséder une partie de piano très orchestrale, ce qui incitera Debussy à concevoir un commencement d'orchestration de *De Grève*, laquelle sera terminée par Roger-Ducasse après la mort du compositeur (CD 21/22), transformation qu'il appliquera à l'ensemble du cycle (CD 21/21-24).

26 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1261.

27 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p. 207.

***Pelléas et Mélisande* (1893-1902)**

L'achèvement de ces trois œuvres majeures que sont le *Prélude*, le *Quatuor* et les *Proses lyriques* coïncide avec le début de la composition de *Pelléas et Mélisande* (28/1 à 30/1) en août 1893. Debussy, après avoir entendu la pièce au théâtre des Bouffes-Parisiens en mai 1893 par la troupe d'Aurélien Lugné-Poe, achète le livre de Maeterlinck. L'atmosphère qui s'en dégage correspond au livret qu'il cherchait depuis longtemps, ainsi qu'il le déclarait à Guiraud vers 1889 : « Celui des choses *dites à demi*. 2 rêves associés : voilà l'idéal. Pas de pays, ni de date. Pas de scène à faire. Aucune pression sur le musicien, qui parachève. Musique prédomine insolemment au théâtre lyrique. […] Je rêve poèmes courts : scènes mobiles. Me f[ous] des 3 unités ! Scènes diverses par lieux et caractères ; personnages ne discutant pas ; subissant vie, sort, etc[28]. » Commencé en août 1893, Debussy obtient l'accord de Maeterlinck en octobre 1893 et achève son drame lyrique deux ans plus tard, ainsi qu'il l'écrit à Henry Lerolle en août 1895 : « je me suis vu dans la triste nécessité de finir *Pélléas* pendant que vous êtes si loin de moi ! d'ailleurs ça n'a pas été sans quelques trépignements ; la Scène entre Golaud et Mélisande surtout ! car c'est là où l'on commence à remuer des catastrophes, là où Mélisande commence à mentir à Golaud et à s'éclairer sur elle-même, aidée en cela par ce même Golaud, brave homme tout de même, et qui démontre qu'il ne faut pas être tout à fait franc même avec les petites filles. Je crois que la scène devant la grotte vous plaira, ça essaye d'être tout le mystérieux de la nuit où parmi tant de silence, un brin d'herbe dérangé de son sommeil fait un bruit tout à fait inquiétant puis c'est la mer prochaine qui raconte ses doléances à la lune, et c'est Pélléas et Mélisande qui ont un peu peur de parler dans tant de mystère[29]. » Toutefois, Debussy dut attendre encore sept ans avant de voir son opéra représenté sur la scène de l'Opéra-Comique, sous la direction d'André Messager, avec Mary Garden dans le rôle de Mélisande (33/18) et Jean Périer dans celui de Pelléas. Après une générale hou-

28 Sylvie Douche, « Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890) », *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, éd. Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, p. 282.

29 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 267-268.

leuse le 28 avril 1902, le drame lyrique de Debussy s'impose rapidement et est donné cent sept fois de son vivant à l'Opéra-Comique, sans compter les productions à Bruxelles, Francfort, New York, Londres, Milan, Cologne, Prague, Munich, Berlin, Vienne, Philadelphie, Boston, Chicago… Debussy, compositeur connu d'un petit cercle, allait devenir en très peu de temps l'une des figures les plus importantes de la vie musicale française.

Des années sombres au mariage avec Lilly (1896-1899)

Toutefois, entre la mise au net d'une première version de *Pelléas* en août 1895 et sa création en avril 1902, sept années particulièrement sombres s'écoulent. Bien qu'il ait trouvé en Georges Hartmann un soutien et un éditeur ayant pressenti son talent, Debussy traverse une période de doute intense, tant sur le plan professionnel qu'affectif. Il s'éprend d'une femme de la bourgeoisie, Alice Peter née Loewenstein. C'est à elle qu'il dédie en 1899 les *Trois Chansons de Bilitis* (22/1-3) et qu'il offre l'esquisse de la deuxième, *La Chevelure*, au texte si hautement érotique. Chef-d'œuvre d'intimité, les *Chansons de Bilitis* présentent une partie vocale moins ample (sans doute l'influence de *Pelléas*) et un accompagnement de piano bien plus dépouillé que dans les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* ou les *Proses lyriques*. Il envisage même de composer durant l'été 1898 un deuxième recueil de cinq *Proses lyriques* sur des textes de son cru, qu'il baptise *Nuits blanches* (22/4-5). Seules deux d'entre elles nous sont parvenues et ont été éditées dans les années 2000. Leur caractère torturé et souffrant a vraisemblablement conduit Debussy à renoncer à leur publication.

À côté de ces mélodies, genre que Debussy va progressivement délaisser, il concentre ses efforts sur les trois *Nocturnes* pour orchestre (15/2-4). Commencés en décembre 1897, ils sont terminés deux ans plus tard, en décembre 1899, après bien des tourments. « Vous entendrez et posséderez les trois *Nocturnes* qui m'ont donné plus de mal à eux trois que les cinq actes de *Pélléas* », écrit-il à Hartmann en septembre 1898[30]. Avec ce triptyque symphonique, Debussy donne une dimension spatiale tout à fait nouvelle à la musique dans *Nuages* et *Fêtes*. Dans *Sirènes*, il introduit un chœur de voix de femmes sans paroles, celui-ci devant avoir la couleur d'un timbre orchestral. Ravel est si séduit par la beauté des *Nocturnes* qu'il les transcrit pour deux pianos en 1909 (9/8-10). L'année 1899 s'achève dans une tonalité moins sombre qu'elle n'avait commencé. Après s'être installé dans un modeste appartement de la rue Cardinet, Debussy épouse le 19 octobre Lilly Texier, une modiste dont il s'était épris en avril. Parmi les témoins, le compositeur Erik Satie, dont il a orchestré en février 1896 deux des trois *Gymnopédies* (17/7-8) et Pierre Louÿs. L'idylle est de courte durée, puisque Debussy la quittera en juillet 1904 pour Emma Bardac.

Écrire pour le piano (1900-1904)

Peu après la première audition des *Nocturnes* en décembre 1900 aux Concerts Lamoureux, Debussy se remet à écrire des œuvres pour piano, genre qu'il avait délaissé depuis les années 1890, à l'exception, comme nous l'avons déjà évoqué, des trois *Images* (1/14-16) de 1894 offertes à Yvonne Lerolle, dont il n'avait publié que la *Sarabande* dans le supplément du *Grand Journal*, le 17 février 1896, laquelle sera orchestrée par Ravel en 1922 (18/5). Il va d'ailleurs inclure cette pièce dans un recueil qu'il baptise non sans humour *Pour le piano* (2/1-3), volonté délibérée de parodier les anthologies de piano, en l'encadrant d'un *Prélude* et d'une *Toccata*. Édité en août 1901, le triptyque est exécuté pour la première fois en janvier 1902 par le pianiste catalan Ricardo Viñes, l'un des proches de Maurice Ravel. Cependant, la mort soudaine de son éditeur Georges Hartmann, quelques mois auparavant, fragilise la situation encore précaire de Debussy. Comme il le confie à Pierre Louÿs, il « avait été quelqu'un de providentiel pour [lui] et il mettait à jouer ce rôle une bonne grâce et un bon sourire, assez rares chez les philanthropes d'Art[31] ». Preuve de sa reconnaissance envers Hartmann, Debussy lui dédie deux partitions majeures, les trois *Nocturnes* pour orchestre et *Pelléas et Mélisande*. Afin d'apurer les comptes avec les héritiers de Hartmann, il consent en 1905 à la publication de la *Suite bergamasque* (1/7-10), œuvre pianistique pleine de charme et de poésie datant de 1890 et qu'il révise pour la circonstance.

30 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 419.

31 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 557.

Heureusement le succès de *Pelléas* à l'Opéra-Comique aidant, les éditions Durand signent à partir de 1903 un contrat d'exclusivité avec Debussy. La publication des *Estampes* pour piano (2/4-6) la même année aux éditions Durand marque donc le début d'une aventure éditoriale et amicale entre Jacques Durand et Debussy, laquelle durera jusqu'à la mort du compositeur en 1918. Afin de restituer en impression sonore les univers contrastés des *Estampes*, Debussy emploie divers procédés musicaux : le pentatonisme dans *Pagodes* qu'André Caplet mettra en valeur dans son instrumentation (18/10), le rythme de habanera dans *La Soirée dans Grenade* (dont il existe une version par Debussy au piano [33/7]) et une chanson populaire « Nous n'irons plus au bois » dans *Jardins sous la pluie*, qu'il avait déjà utilisée dans la troisième des *Images* de 1894. À ce recueil, il convient d'en ajouter un autre, informel, composé de trois œuvres majeures, *D'un cahier d'esquisses* (2/7), *Masques* (2/8) et *L'Isle joyeuse* (2/9), écrites entre 1903 et juillet 1904. *L'Isle joyeuse* évoque l'univers de Watteau, ainsi que le compositeur le consigne dans une lettre de juillet 1914 : « C'est un peu aussi *l'embarquement pour Cythère* avec moins de mélancolie que dans Watteau : on y rencontre, des masques de la comédie Italienne, des jeunes femmes chantant et dansant ; tout se terminant dans la gloire du soleil couchant[32]. » De cette pièce pour piano à l'écriture très orchestrale et que le chef d'orchestre italien Bernardino Molinari instrumentera avec l'accord de Debussy en 1915 (18/11), Debussy affirmait que c'était l'une des plus difficiles à jouer. Quant à *Masques*, son caractère âpre et sombre contraste avec la virtuosité flamboyante de *L'Isle joyeuse*. Signalons enfin que *D'un cahier d'esquisses*, dont le titre se réfère de nouveau à l'art pictural, était l'une des œuvres favorites de Maurice Ravel.

Des deux *Danses* à *La Mer* (1903-1905) — une nouvelle idylle

À côté de ces œuvres pour piano, Debussy accepte d'écrire quelques œuvres de commande, telles que les deux *Danses sacrée et profane pour harpe et orchestre* ou la *Rapsodie pour saxophone et orchestre*. Les deux *Danses* (16/1-2), composées en avril-mai 1904, devaient mettre en valeur la harpe chromatique, nouvel instrument de la maison Pleyel. La *Rapsodie pour saxophone* (15/5) était destinée à la saxophoniste américaine Elisa Hall. Debussy y travaille surtout au printemps 1903, mais n'en réalisera jamais l'orchestration. C'est Roger-Ducasse qui s'en chargera en 1919, un an après la mort de Debussy. Hormis ces deux commandes, Debussy consacre l'essentiel de son temps à concevoir durant l'été 1903, lors d'un séjour en Bourgogne, un nouveau triptyque orchestral, *La Mer* (15/6-8), qu'il allait intituler *Trois esquisses symphoniques*, référence explicite à l'univers des peintres contemporains. Achevée en mars 1905, cette œuvre exploite le chatoiement des couleurs et les jeux de timbres d'une manière si nouvelle, notamment dans le deuxième mouvement, qu'elle surprend ses contemporains. Lors de la première en octobre 1905 aux Concerts Lamoureux, le chef d'orchestre Camille Chevillard, déconcerté par la nouveauté et l'exigence technique de *La Mer*, s'est employé à « dépecer *La Mer* sans charité[33] », selon les propos mêmes de Debussy. Il faut attendre janvier 1908 pour que le public parisien réentende ce chef-d'œuvre sous la direction de Debussy à la tête des Concerts Colonne. Dans les années qui suivent, les *Trois esquisses symphoniques* deviendront avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* les œuvres les plus jouées du vivant de Debussy.

La genèse de *La Mer* coïncide avec une période particulièrement troublée de la vie de Debussy. Au cours du mois du printemps 1904, le musicien s'éprend d'Emma Bardac, une femme du monde, chanteuse amateur qui avait inspiré à Fauré son cycle de mélodies *La Bonne Chanson*. Après lui avoir dédié en mai 1904 les *Trois Chansons de France* (22/16-18) sur des poèmes de Tristan L'Hermite et de Charles d'Orléans, poète dont il avait mis en musique deux autres textes pour une chorale d'amis en 1898 (25/5-6), il renoue avec l'univers verlainien et compose un deuxième recueil de *Fêtes galantes* (22/20-22), qui porte sur la page de titre de l'édition : « Pour remercier le mois de juin 1904, A.l.p.m. ». Cette abréviation quelque peu mystérieuse signifie « à la petite mienne », nom qu'il emploie pour s'adresser à Emma. Cet amour éperdu provoque la rupture avec sa première femme Lilly. Outre le drame intime que cela représente, Lilly fait une tentative de suicide en

32 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1835.

33 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 915.

octobre 1904, qui fait grand bruit dans le milieu musical de l'époque. Ainsi, une partie des amis de Debussy lui reprochent d'avoir délaissé son épouse au profit d'une femme qui est l'épouse d'un banquier fortuné. De nombreux amis du couple, comme André Messager, Mary Garden, Paul Dukas et Pierre Louÿs, prennent la défense de Lilly et rompent leurs relations avec Debussy. Ce dernier en gardera une profonde blessure, ainsi qu'il le confie à son ami, le peintre Paul Robert en décembre 1904 : « Et la jolie campagne de scandale a commencé ; mes "amis" se sont réunis autour du lit de ma femme [Lilly], se concertant sur les moyens les plus sûrs de m'abattre. Tout cela, naturellement, en me mettant de côté, – puisque je suis un misérable […] C'est très humain, mais pas joli[34]. » Ainsi en l'espace de quelques années Debussy passe-t-il de son modeste appartement de la rue Cardinet à un hôtel particulier situé avenue du Bois de Boulogne (aujourd'hui l'avenue Foch). Si ce changement correspond à ses goûts esthétiques raffinés et lui offre l'une des grandes joies de son existence avec la naissance en octobre 1905 d'une petite fille, Chouchou, ce second mariage allait entraîner de nouvelles contraintes : le besoin constant d'argent afin de maintenir un train de vie élevé auquel était habituée Emma.

Images pour piano et orchestre (1905-1912)

Après *La Mer*, Debussy revient au piano et conçoit deux séries d'*Images*. Le projet initial, tel que Debussy l'avait soumis à son éditeur Durand, était vaste : douze pièces, dont six d'entre elles ne sont autres que les deux séries d'*Images* pour piano, trois autres initialement pensées pour deux pianos et qui allaient devenir les trois *Images* pour orchestre, les trois dernières n'étant pas explicitement nommées. La première série des *Images* pour piano (2/11-13) paraît en octobre 1905. À propos de *Reflets dans l'eau*, première des *Images*, Debussy écrit à Durand en août 1905 qu'il l'a entièrement remaniée « d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique[35]… ». En concevant en guise de deuxième morceau un *Hommage à Rameau*, « dans le style d'une *Sarabande* mais sans rigueur », Debussy salue la mémoire du grand compositeur français d'opéra, dont Durand publiait depuis plusieurs années l'édition monumentale. Un mois plus tard, il demande à Durand s'il a lu les *Images* : « sans fausse vanité je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano… […] à gauche de Schumann ou à droite de Chopin… *as you like it*[36]. » Comme pour *La Mer*, Debussy insuffle à l'écriture pianistique une liberté formelle, une poésie et une couleur sonore inégalée. Deux années séparent le premier recueil des *Images* du second (3/1-3). *Cloches à travers les feuilles* représente une merveilleuse illustration des correspondances au sens symboliste du terme entre les sons et la nature. *Et la lune descend sur le temple qui fut* illustre le goût de Debussy pour l'orient, orient imaginaire car il n'eut pas l'occasion de s'y rendre. Quant à la troisième des *Images*, *Poissons d'or*, elle fait allusion à un panneau de laque noire japonaise rehaussé de nacre et d'or que Debussy avait dans son cabinet de travail. C'est Ricardo Viñes qui fait entendre pour la première fois ces deux recueils, le premier en février 1906 et le second en février 1908.

Si la genèse des deux *Images* pour piano est relativement courte, celle des trois *Images* pour orchestre (16/3-7) se déroule sur une durée beaucoup plus longue allant de 1905 à 1912. *Ibéria* (16/4-6) est la première à être achevée en 1908. Divisé en trois parties, ce triptyque symphonique évoque l'Espagne, tant par certains instruments, tels le tambour de basque ou les castagnettes, que par des rythmes caractéristiques. Debussy est particulièrement fier de « l'enchaînement des *Parfums de la nuit* avec *le matin d'un jour de fête* [qui] se fait naturellement » : « *Ça n'a pas l'air d'être écrit…* Et toute la montée, l'éveil des gens et des choses… il y a un marchand de pastèques et des gamins qui sifflent, que je vois très nettement[37]… » Quant à *Rondes de printemps* (16/7), également commencée en 1905 et terminée en 1909, Debussy écrit à son ami Caplet que « l'orchestre sonne comme du cristal, et c'est

34 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 876-877.

35 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 914.

36 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 914.

37 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1253.

léger comme une main de femme[38] ». *Gigues* (16/3), dernière pièce composée du cycle, date de 1912 et donne une place prépondérante au hautbois d'amour, instrument peu employé à l'époque. Les trois *Images* pour orchestre sont données dans leur intégralité le 26 janvier 1913 aux Concerts Colonne sous la direction de Debussy lui-même, d'une manière qu'il juge « nerveuse et vibrante à souhait[39] ». André Caplet, qui l'a aidé à relire les épreuves des *Images* pour orchestre, en réalise une remarquable transcription pour deux pianos (10/4-8), notamment d'*Ibéria*, que Debussy jouera avec la complicité de Ricardo Viñes en juin 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, lors d'une soirée uniquement consacrée à ses œuvres.

Du *Children's Corner* aux deux livres de *Préludes* (1908-1913)

Soumis à une pression financière croissante, Debussy se voit contraint, bien que n'étant pas un excellent chef d'orchestre, d'accepter de diriger ses œuvres de plus en plus fréquemment moyennant des cachets importants, non seulement à Paris, mais aussi en Europe, notamment à Londres en février 1908 et 1909, à Vienne et Budapest en décembre 1910, à Saint-Pétersbourg et à Moscou en décembre 1913, à Rome en février 1914 ainsi qu'à Amsterdam et La Haye en mars 1914. Il se produit plus rarement comme pianiste en interprétant quelques-unes de ses pièces, mais surtout en accompagnant certaines de ses mélodies. En dépit de ces tournées de concert, il continue à écrire pour le piano, tout d'abord en 1908, lorsqu'il conçoit les six pièces du *Children's Corner* (2/14-19). Ce recueil qu'il joue volontiers en concert et qu'il enregistre sur rouleau (33/8-13) évoque diverses facettes de Debussy : son amour pour sa fille Chouchou, dédicataire du recueil ; son goût pour le monde de l'enfance dont témoigne le dessin qu'il réalise pour la couverture de l'édition Durand ; son anglophilie qui lui fait choisir une nurse anglaise pour sa fille, bien que ne parlant pas l'anglais, et qui se manifeste dans le choix de ses lectures (notamment les romans de Dickens et de Kipling) ; son sens de l'humour, par exemple avec la caricature des exercices pour piano dans *Doctor Gradus ad Parnassum* de Clementi ou l'évocation du cake-walk, ancêtre du ragtime et danse très en vogue à l'époque dans *Golliwogg's cake walk*. Preuve de sa confiance envers Caplet, Debussy l'autorise à les orchestrer en 1910, même s'il semble regretter que ce trésor d'intimité qu'est le *Children's Corner* soit revêtu d'un « si somptueux vêtement[40] » (18/12-17).

Après la publication du *Children's Corner*, Debussy entreprend un autre cycle qu'il baptise *Préludes* ; le premier livre est conçu en 1909-1910 (3/6-17) et le second en 1912-1913 (4/1-12). Ceux-ci marquent un nouveau tournant dans son écriture pianistique, l'exploration de l'univers sonore se concentrant en des créations comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent les *Préludes et fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui les ordonnent suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles, *si* bémol pour le premier livre et *ré* bémol pour le deuxième. Cependant, comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy, à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces « sont moins des préludes que des impressions *toujours visuelles* enfermées dans un cadre quelconque[41] ». L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être veut-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes, comme *Le vent dans la plaine* vont bien au-delà du programme suggéré. C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'est pas soumise à quelque univers que ce soit. Néanmoins, ces titres suscitent l'imagination avec l'évocation de pays proches comme l'Espagne (*la sérénade interrompue*, *La puerta del Vino*), ou lointains comme l'Inde (*La terrasse des audiences du clair de lune*), procédé auquel il avait déjà eu recours dans les *Estampes* et les *Images*. Debussy a enregistré magnifique-

38 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1252-1253.

39 Debussy, *Monsieur Croche*, p. 231.

40 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1332.

41 Jean Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, éd. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 81.

ment quelques-uns de ses préludes (33/2-6) à propos desquels il déclare à un journaliste romain en février 1914 : « Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des *Préludes*, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir[42]… » Entre ces deux monuments que sont les premier et second livres des *Préludes*, Debussy écrivit en 1910 *La plus que lente* (3/18), témoignage de l'engouement de la société parisienne pour la valse lente. En février 1912, il orchestre cette pièce, qui lui aurait été inspirée par Leoni, violon solo de l'orchestre de l'Hôtel Carlton à Paris, en ayant recours à un cymbalum (16/9). Debussy en laissera une version au piano, enregistrée sur le système Welte-Mignon (33/14).

Projets théâtraux : du *Roi Lear* à *La Chute de la maison Usher* (1904-1916)

À côté des compositions pour piano ou pour orchestre, Debussy s'intéresse à divers projets théâtraux. En 1904, en pleine tourmente affective, André Antoine, directeur du théâtre du même nom, le sollicite pour qu'il écrive une musique de scène pour *Le Roi Lear* de Shakespeare. Pris par le temps, Debussy compose une *Fanfare* et *Le sommeil de Lear*, sans avoir le loisir de l'orchestrer (30/2-3). Ce sera Roger-Ducasse qui s'en chargera après sa mort (30/4-5). Même s'il aime tout particulièrement les œuvres de Shakespeare et envisage de faire une musique pour *Comme il vous plaira* avec la complicité de son ami, l'écrivain Paul-Jean Toulet, il se passionne surtout depuis sa jeunesse pour les nouvelles d'Edgar Allan Poe. Après *Pelléas*, il s'intéresse au *Diable dans le beffroi*. De ce projet qu'il délaissera vers 1911, il subsiste des esquisses dont il fait une pièce pour piano publiée dans le supplément de la revue *Musica* en janvier 1905 (2/10). Mais c'est principalement *La Chute de la maison Usher* qui va l'occuper de 1907 à 1911 puis de 1916 à 1917. À partir de la traduction de Baudelaire du texte de Poe, Debussy établit plusieurs versions du livret. Durant l'année 1909, il s'emploie à composer son opéra, ainsi qu'il en fait part en juin à son éditeur, Jacques Durand : « J'ai travaillé ces derniers jours à *la chute de la Maison Usher* et presque achevé un long monologue de ce pauvre Roderick. C'est triste à faire pleurer les pierres… car justement, il est question de l'influence qu'ont les pierres sur le moral des neurasthéniques. Ça sent le moisi d'une façon charmante, et ça s'obtient en mélangeant les sons graves du hautbois aux sons harmoniques des violons[43]. » Malgré les nombreuses esquisses qu'il laisse, Debussy n'arrive pas à parachever son opéra. Cependant, alors qu'il est gravement atteint du cancer qui allait l'emporter en mars 1918, il met au net en 1916 le livret définitif ainsi que la première scène et le début de la seconde (30/6-10), soit un tiers du drame lyrique. Conscient de sa difficulté à finir cette œuvre qui lui tenait si intimement à cœur, Debussy confie en août 1916 à son ami Paul Dukas : « Il est possible que la chute de la maison Usher soit aussi la chute de Claude Debussy ? La destinée devrait bien me permettre de finir, je ne voudrais pas que l'on s'en tienne à *Pélléas* pour le dur jugement de l'avenir[44]… »

Ultime retour à la mélodie (1910-1913)

Après cinq années essentiellement consacrées à la réalisation d'œuvres instrumentales, 1910 est une année particulièrement féconde dans le domaine de la mélodie : il livre à son éditeur, Jacques Durand, deux cycles, *Le Promenoir des deux amants* (22/26-27) et les *Trois Ballades de François Villon* (22/23-25). Renouant avec son expérience de 1904, il retravaille sur le poème de Tristan L'Hermite et ouvre son recueil avec *La Grotte* (22/17) des *Trois Chansons de France*, mais sans en conserver le titre. Chef-d'œuvre de raffinement prosodique qu'il dédie à son épouse Emma, sa « petite mienne », et que Durand publie en août 1910, ce recueil est interprété en juin 1913 par la soprano Ninon Vallin avec Debussy au piano. Quant aux *Trois Ballades de François Villon*, elles datent de la même période puisque Debussy les compose en mai 1910. Ainsi qu'il l'avoue lui-même dans une enquête de mars 1911, il a éprouvé des difficultés à « suivre bien, à "plaquer" les rythmes tout en gardant son inspiration[45] ». Contrairement à son habitude, Debussy en donne quelques mois plus tard une brillante

42 François Lesure, « Claude Debussy à Rome, un profil et une conversation », *Cahiers Debussy , n° 11* (1987), p. 4.

43 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1139.

44 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 2016.

45 Debussy , *Monsieur Croche*, p. 207.

orchestration (23/1-3). L'écriture et le caractère très contrastés de ces trois œuvres où se mêlent douleur, regrets et légèreté (surtout dans la troisième mélodie) lui avaient ouvert cette possibilité. Ainsi les *Trois Ballades de François Villon* incarnent la perfection de l'art mélodique de Debussy qui culmine dans le refrain murmurant de la deuxième : « En cette foi je veux vivre et mourir. » Enfin, entre juin et le début juillet 1913, Debussy compose son ultime cycle de mélodie, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (23/4-6). Ce choix peut paraître étonnant à plus d'un titre. Même s'il a magnifiquement mis en musique dans sa jeunesse *Apparition* (20/10), Debussy avait plutôt jeté son dévolu depuis plusieurs années sur des poésies d'auteurs anciens comme Villon ou Tristan L'Hermite. Ce regain d'intérêt pour la poésie contemporaine qu'il avait tant aimée s'explique certainement par la publication en 1913 d'une édition complète des *Poésies* de Stéphane Mallarmé aux Éditions de la Nouvelle Revue Française. Il est certain qu'en 1913, l'abstraction de l'écriture mallarméenne ne peut que le séduire et correspondre à ces recherches de « chimies » personnelles dont il avait donné toute la mesure dans sa dernière partition, le ballet *Jeux*.

Des œuvres de commande (1910-1914)

Au cours de cette même période, Debussy compose plusieurs œuvres de circonstance ou de commande. Tout d'abord, une *Rapsodie pour clarinette* destinée au concours de sortie du Conservatoire de Paris en juillet 1910. Après l'avoir initialement conçue avec accompagnement de piano (13/1), il en livre une orchestration durant l'été 1911 (16/8), sans doute pour calmer l'impatience de son éditeur. « Ce morceau est certainement un des plus aimables que j'aie jamais écrit[46]..! », écrit-il à Jacques Durand. À l'automne 1910, pendant sa tournée à Vienne et à Budapest, Debussy reçoit une lettre de l'écrivain italien Gabriele D'Annunzio lui demandant s'il composerait une musique pour son mystère *Le Martyre de saint Sébastien* (31/1 à 32/16), dont le rôle dansé serait incarné par la danseuse androgyne Ida Rubinstein. En dépit de certaines réticences et d'un délai très court — *Le Martyre* devant être représenté au Théâtre du Châtelet en mai 1911 —, Debussy finit par accepter en raison de conditions financières très avantageuses et d'un sujet mystique qui l'attirait. Pressé par le temps, il se fait assister de son ami André Caplet qui l'aide à achever l'orchestration de cette œuvre si raffinée et complexe. Non content d'avoir déjà dirigé l'orchestre lors des représentations, Caplet réalise également la partition chant et piano du *Martyre* ainsi qu'une transcription pour piano seul des passages instrumentaux (6/10-15), profondément imprégnée du style pianistique de Debussy. Malgré des délais tenus et une très belle exécution, le spectacle qui durait plus de cinq heures n'a pas permis de saisir l'extraordinaire nouveauté de la musique. Pour y pallier, Debussy arrange l'année suivante (1912) la majeure partie de cette musique de scène en *Fragments symphoniques* (32/17-20) et envisagera vainement à la fin de sa vie de le transformer en un opéra.

Au même moment, il est sollicité par une autre danseuse, la canadienne Maud Allan, afin qu'il écrive une légende dansée inspirée d'un sujet égyptien initialement intitulée *Isis* avant de devenir *Khamma*. Pour des raisons financières, Debussy accepte et réalise une réduction de piano en vue de sa chorégraphie (4/13-16). Mais la personnalité volontiers mythomane de la danseuse et ses revendications matérielles et musicales dégoûtent rapidement Debussy, qui laisse le soin à Charles Koechlin d'en finir l'orchestration, dont il avait conçu les dix premières pages (17/1).

Ce n'est pas sans crainte que Debussy reçoit en juin 1912 la visite de Serge de Diaghilev, le génial impresario des Ballets russes, accompagné du danseur vedette et chorégraphe Vaslav Nijinsky. Pour l'ouverture du Théâtre des Champs-Élysées, ceux-ci souhaitent que Debussy compose un ballet sur un argument de leur conception, *Jeux* : « Dans un parc au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée ; un jeune homme et deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. […] on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raison ; la nuit est tiède ; le ciel baigné de douce clarté, on s'embrasse. […] » Composé avec une grande rapidité, Debussy remet le manuscrit de la réduction pour piano (4/17) en septembre 1912, afin que Nijinsky puisse régler sa chorégraphie. La somptueuse orchestration de *Jeux* (16/10), achevée en avril 1913, un mois avant la première, perturbera les danseurs habitués à la version pour piano. Crée le jeudi 15 mai

46 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1468.

1913, le ballet ne reçoit pas un accueil très chaleureux et la chorégraphie mécontente Debussy, comme il en fait part à Robert Godet : « le génie pervers de Nijinsky s'est ingénié à de spéciales mathématiques ! Cet homme additionne les triples croches avec ses pieds, fait la preuve avec ses bras, puis, subitement frappé d'hémiplégie, il regarde passer la musique d'un œil mauvais. Il paraît que cela s'appelle la "stylisation du geste" […] La musique, croyez-le bien ne se défend pas[47] ! ».

Peu de temps avant la première de *Jeux*, Debussy est sollicité par André Hellé, peintre, créateur de jouets, décorateur de théâtre et auteur de livres pour enfants : ce dernier lui propose d'écrire un ballet pour marionnettes intitulé *La Boîte à joujoux*. Fortement impressionné par *Petrouchka* de Stravinsky et aimant tout particulièrement le monde de l'enfance, Debussy ne pouvait que s'enthousiasmer pour un tel sujet. Au cours de l'été 1913, il compose le prélude, les quatre tableaux de l'histoire ainsi que l'épilogue qui sont édités par Durand en novembre de la même année, dans une version pour piano (5/1-6) avec des dessins de Hellé. Il en commence l'orchestration sans parvenir à l'achever en raison de la guerre et de la maladie. C'est le fidèle André Caplet qui s'en chargera un an après la mort de Debussy (17/1-5).

Le miracle de l'année 1915

Ainsi, les mois qui précèdent le déclenchement de la Première Guerre mondiale tout comme ceux qui suivent plongent Debussy dans un tel état de sécheresse créatrice, qu'il avoue le 1er janvier 1915 à Godet « avoir été des mois à ne plus savoir ce que c'était [que la musique] » et que même « le son familier du piano [lui] était devenu odieux[48] ». Accablé par des dettes et occupé à voyager en Italie, en Hollande, en Belgique et en Angleterre, Debussy est en proie à un profond désarroi. Toutefois, à partir d'une musique de scène pour les poèmes de Bilitis de 1901 (12/11-22), il cisèle une très belle version à quatre mains sous le titre d'*Épigraphes antiques* en juillet 1914 (8/9-14) qu'il va également transcrire pour piano seul (5/9-14). Heureusement l'année 1915 se conclut par un renouveau créateur, à tel point qu'il explique à son ami le chef d'orchestre, Désiré-Émile Inghelbrecht, le 20 septembre de la même année, que son retard à lui répondre vient de du fait qu'il « réapprend la musique… » : « c'est beau, tout de même ! C'est même plus beau qu'on ne le pense dans diverses Sociétés : Nationale, Internationale, et autres mauvais lieux… Le total d'émotions que peut donner une mise en place harmonique, est introuvable en quelque art que ce soit ! Excusez-moi ! J'ai l'air de découvrir la musique, mais, très humblement : c'est un peu mon cas[49]. » En effet, lors d'un séjour à Pourville durant l'été 1915, il déploie une intense activité créatrice. Ainsi en l'espace de quatre mois compose-t-il *En blanc et noir* pour deux pianos, les *Études* pour piano, et deux sonates, la *Sonate pour violoncelle et piano*, la *Sonate pour flûte, alto et harpe*.

Achevé le 20 juillet de la même année, *En blanc et noir* (9/5-7) portait originellement le titre de *Caprices en blanc et noir*, référence à un recueil d'eaux-fortes publié par Goya en 1799, où l'artiste livrait une satire féroce de la condition humaine. Finalement, Debussy délaisse l'allusion à Goya, pour ne conserver que celle de la couleur. « Ces morceaux veulent tirer leur couleur, leur émotion, du simple piano !, écrit-il à son ami Robert Godet en février 1916, — tels les "gris" de Vélasquez – si vous voulez bien ? —[50] » Mais la guerre reste présente, notamment dans le deuxième morceau où Debussy introduit le choral de Luther (*Ein feste Burg*, Notre foi est une solide forteresse) et la Marseillaise en écho aux combats qui font rage quotidiennement dans les tranchées.

Quant aux deux sonates, elles s'inscrivent dans un cycle beaucoup plus vaste puisque Debussy avait projeté à l'origine d'en composer six pour divers instruments dans des formations aussi variées que le hautbois, le cor et le clavecin ou la trompette, la clarinette, le basson et le piano. Seules trois sont achevées, dont deux durant l'été 1915. En réaction à l'influence germanique, Debussy, profondément bouleversé par le chaos et l'absurdité de la guerre, veut rendre hommage à l'esthétique française du XVIIIe siècle, celle des Couperin et Rameau. Debussy conçoit donc sa *Sonate pour violoncelle et piano* (13/5-7),

47 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1619.

48 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1862.

49 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1937.

50 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1972.

agrémentée d'un deuxième mouvement très fantasque, dans un rare esprit de concision et de clarté : « Il ne m'appartient pas d'en juger l'excellence, mais j'en aime les proportions et la forme, presque classiques dans le beau sens du terme », écrit-il à Durand en août 1915[51]. Quant à la *Sonate pour flûte, alto et harpe* (13/8-10) composée entre septembre et octobre 1915, il en émane un profond parfum de nostalgie, ainsi qu'il en fait part à son ami de toujours Robert Godet : « Sous quelques jours, vous recevrez la *Sonate pour flûte, alto et harpe*. Elle appartient à cette époque où je savais encore la musique. Elle se souvient même d'un très ancien Claude Debussy, celui des *Nocturnes*, il me semble[52]. »

La conception d'un cycle de douze *Études* (5/16 à 6/6) que Debussy compose à Pourville entre le 23 juillet et le 29 septembre 1915 puise son origine dans la révision des études op. 10 et op. 25 de Chopin, tâche que son éditeur lui avait confiée en janvier 1915, afin de remplacer les éditions allemandes, raison pour laquelle elles sont dédiées « à la mémoire de Frédéric Chopin ». Dans quatre d'entre elles, Debussy exploite les ressources d'un même intervalle pour créer un univers sonore nouveau : la tierce, la quarte, la sixte, l'octave ou le demi-ton avec *Pour les degrés chromatiques*. Il invente également des études d'ornementation, notamment avec *Pour les arpèges composés*. Dans une lettre de septembre 1915 à Durand, il note qu'il a été « content d'avoir mené à bien une œuvre qui, sans fausse vanité, aura une place particulière » : « En deçà de la technique, ces *Études* prépareront utilement les pianistes à mieux comprendre qu'il ne faut pas entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables[53]. »

Les usines du néant[54] (1916-1918)

De retour à Paris, début octobre 1915, Debussy retrouve avec appréhension l'avenue du Bois de Boulogne. En décembre 1915, il se fait opérer d'un cancer du colon et subit un traitement au radium censé stopper sa maladie. À partir de cette date, il ne cesse de lutter moralement et physiquement. La veille de cette intervention chirurgicale, il rédige un rapide texte intitulé le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* qu'il met en musique (23/7). Le vif succès qu'elle remporte l'incite à en écrire une version pour chœur (25/10) et à en projeter une orchestration. Ce sera un autre de ses proches, Désiré-Émile Inghelbrecht qui la réalisera bien plus tard (23/8). Pleinement conscient du caractère quelque peu racoleur du *Noël*, il n'hésite pas à écrire à Paul Dukas : « La maman est morte, Papa est à la guerre ; nous n'avons plus de petits sabots ; nous aimons mieux du pain que des joujoux ; et pour conclure : "la victoire aux enfants de France". Ça n'est pas plus malin que ça ! Seulement, ça entre tout droit dans le cœur des citadins[55]. »

D'ailleurs, depuis le début des hostilités, Debussy contribue à l'« effort de guerre » en composant en novembre 1914 une *Berceuse héroïque* pour piano (5/7) destinée à un album en hommage au roi des Belges, Albert 1er, pièce qu'il orchestre le mois suivant (17/6), puis en décembre 1915 une *Élégie* (5/15) en l'honneur de la reine Alexandra de Russie. Quant à la *Page d'album* (5/8), elle est écrite en juin 1915 pour un concert de charité auquel participait sa femme Emma. Enfin le manuscrit de son ultime opus pour piano de février-mars 1917, *« Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon »* (6/8), sert de monnaie d'échange contre des sacs de charbon avec M. Tronquin, amateur éclairé de musique et d'autographes !

Hormis ces pièces de circonstance, Debussy s'emploie à composer sa troisième et dernière sonate, celle pour violon et piano (13/11-13). Sa conception, tout particulièrement celle du troisième mouvement, est particulièrement difficile, comme en témoigne la correspondance avec son éditeur. Après des mois d'hésitations sur le finale, Debussy fit part à son ami Robert Godet de l'achèvement de cette œuvre en mai 1917 : « J'ai terminé – enfin ! la *Sonate pour violon et piano*… Par une contradiction bien humaine, elle est pleine d'un joyeux tumulte. Défiez-vous à l'avenir des œuvres qui paraissent planer en plein ciel, souvent elles ont croupi dans les ténèbres d'un cerveau morose… Tel, le final de cette même sonate qui passa par les plus curieuses déformations, pour aboutir au jeu simple d'une idée qui tourne sur elle-

51 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1916.

52 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1916.

53 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1939.

54 Citation d'un vers de Jules Laforgue. Voir Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1972, 2033

55 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 2106.

même[56]. » Ultime œuvre achevée de Debussy, elle marque la quintessence de son langage dans la succession rapide des cellules thématiques qui s'enchaînent avec des jeux novateurs de sonorités entre le piano et le violon, mais aussi des passages d'un lyrisme très intérieur et souffrant. Bien que fort malade, le compositeur en donne la première audition Salle Gaveau avec le violoniste Gaston Poulet le 5 mai 1917. En septembre 1917, il constate avec amertume et tristesse que depuis l'été béni de 1915 où il pensait « avoir vaincu le mauvais sort », il a peu composé : « Que s'est-il passé depuis – je n'ose presque pas y penser ! mais, je suis toujours malade et le catalogue de mes œuvres ne s'est pas beaucoup augmenté ! Par contre : j'ai un an de plus … Ça n'arrange pas précisément mon avenir ? Il faut absolument que je trouve le moyen d'en sortir ; de secouer cette espèce de suie qui semble encrasser mon cerveau , sans cela je m'en irai me promener dans l'autre monde[57]. » Alité à partir du 1er novembre 1917, Debussy s'éteint le 25 mars 1918 .

Denis Herlin

56 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 2106.

57 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 2148-2149.

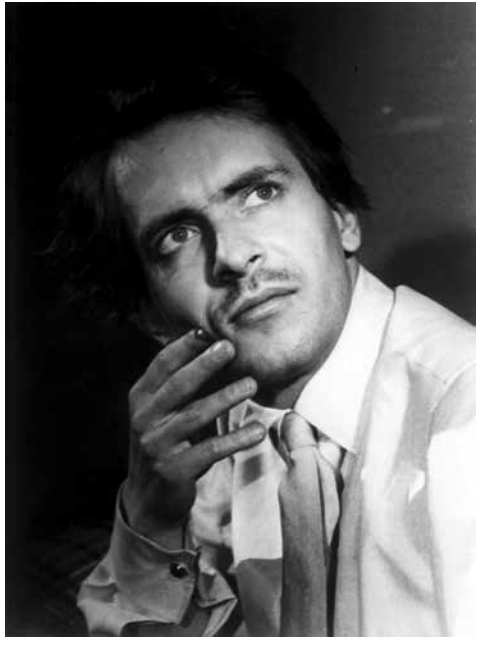
André Cluytens

Carlo Maria Giulini

Armin Jordan

Aldo Ciccolini

Yuri Egorov



Samson François

Jean Martinon

The world of Claude Debussy

by Denis Herlin
Director of Research, CNRS (IReMus)
Editor-in-chief of the complete works of Debussy, published by Durand

In February 1889, the youthful Debussy replied in writing to an English questionnaire on his character and tastes. After confiding that he would have liked to have been "a sailor", that he enjoyed reading Flaubert, Poe and Baudelaire "while smoking rare tobacco mixtures" and that he admired the paintings of Botticelli and Gustave Moreau as well as the music of Palestrina, Bach and Wagner, his response to the final question ("Your favourite motto?") was "Ever higher"[1]. Setting aside the flippant tone of the questionnaire, this laconic reply provides a remarkably apt description of the composer's musical development, which can be characterised as a ceaseless quest that was constantly being renewed. And so in October 1893, just as he was beginning work on his only opera, *Pelléas et Mélisande*, Debussy wrote to Ernest Chausson that he had been "searching for music behind all the veils that she accumulates, shrouding herself even from her most ardent devotees!"[2] Some years after *Pelléas*, he wrote in December 1911 to an old friend, the writer on music Robert Godet: "The longer I go on, the more I detest the sort of intentional disorder that sets out merely to deceive the ear. The same goes for those bizarre or intriguing harmonies that are nothing more than parlour-games… How much has first to be discovered, and then rejected, before we can reach the naked flesh of emotion… yet instinct alone ought to warn us that textures and colours are nothing more than illusory disguises!"[3]

But this extremely demanding approach was to cause him, at certain periods of his life, episodes of intense confusion/distress/helplessness, especially in 1897-98, when he was struggling to complete the three *Nocturnes* for orchestra. On 14 July 1898, he even informed his publisher, Georges Hartmann, that he had only ever demanded "the impossible from music"[4]. To a *New York Times* journalist who interviewed him in June 1909, Debussy described his own special approach to composition in the following words: "There are days and weeks and even months that no ideas come to me. No matter how much I try I cannot produce work that I am satisfied with. They say some composers can write, regularly, so much music a day – I cannot comprehend it".[5]

Education and admission to the Conservatoire (1870-79)

Strangely enough, nothing marked out the firstborn child of the Debussy family as a future composer. He was born into a humble family in Saint-Germain-en-Laye on 22 August 1862, but as Paul Vidal, one of his friends at the Conservatoire, noted, his parents were in no way "common", as they took an interest in everything and well informed about everything. Vidal continued: "This lower middle-class household used to go to see all the latest things on at the theatres and liked to talk about them."[6] The upheavals of 1870, when the Franco-Prussian War came to an end with the defeat of the French army at Sedan and the outbreak of the Paris Commune, prompted the removal of part of the family to Cannes, where they stayed with Debussy's aunt Clémentine. She was the one who first noticed the young Claude's musical talent (though at that stage he was in fact known as Achille, a name that he subsequently regarded as totally ridiculous, to the extent that he decided to switch the order of his first and second names, adopting the form Claude-Achille in December 1889; he dropped Achille for good in September 1892). In Cannes, his early musical education was entrusted to the violinist Jean Cerutti: "an elderly Italian professor, a no less elderly piano made by Ignace Pleyel, whose sweet notes seemed to conjure up the past, a monkey grimacing at the countless wrong notes played by the

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p.68
2 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.161
3 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1471
4 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.412
5 David Grayson, «Claude Debussy Adresses the English-speaking World: Two Interviews, an Article and the Blessed Damozel', *Cahiers Debussy*, No. 16 (1992), p.26
6 Paul Vidal, "Souvenirs d'Achille Debussy", *Revue musicale* (special number entitled *La jeunesse de Claude Debussy*), Vol. VII/7 (1 May 1926), p.14 (110)

little boy I was then […] this was my start in music".[7] Debussy's father, who remained in Paris, had been put in jail during the Commune. While in prison, he got to know the equally unfortunate Charles de Sivry, a practically self-taught musician, whose mother, Antoinette Mauté de Fleurville, was a piano teacher. The mother-in-law of Paul Verlaine, she claimed to have been a student of Chopin's. Regardless of the truth of her claim, Debussy retained fond memories of his lessons with her, which began in May or June 1871, and of her generosity towards him. In an interview with the writer Victor Segalen on 17 December 1908 he declared: "I have only ever heard two fine pianists. The first was my old piano teacher, a small fat woman, who impelled me towards Bach, and who played him as he is never played now, breathing life into his music. Did Bach wear a wig so that he could also dress up his music in a wig? The second was Liszt, whom I heard play in Rome."[8] Madame Mauté de Fleurville's efforts bore fruit, for in October 1872 the budding musician, then aged just ten, entered the Conservatoire and became a piano pupil of Antoine Marmontel. His family's hopes that he would embark on a brilliant career as a concert pianist were soon disappointed, for the young Debussy's studies culminated in a series of failures: he won only second prize with his performance of the first movement of Schumann's Sonata No.2 in 1877, and nothing at all in the 1878 and 1879 competitions at the Conservatoire. His friends later recalled that despite a certain clumsiness and lack of finesse, Debussy had an amazingly flexible left hand that was capable of incredible stretches, and that he occasionally produced extraordinary effects of melting sweetness. This special touch continued to be an important feature of Debussy's playing. When during the period 1909-1914 he had no option but to make his living as a pianist (though this was purely as an interpreter of his own music – and he was happier doing this as an accompanist than as a soloist), his contemporaries were struck by the beauty of the sound he produced, according to the recollections of his publisher, Jacques Durand: "At the piano, whether he was playing his own music or the music of other composers, Debussy was a charmer, with a delicate touch. A pupil of Marmontel, he had not kept his fingers working. But despite this, his playing had such finesse! His Chopin was quite incredible… Debussy used to say to the pianists who came seeking advice on how to perform his works: 'The main thing is that when I listen to you, I should forget that the piano has hammers.' This is a useful lesson to ponder on."[9]

7 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1047

8 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.2207

The apprentice composer (1880-84)

Although Debussy did not appear to have a particularly bright future as a pianist, this did not prevent him from attending classes in accompaniment and harmony. His contemporaries at the Conservatoire remember that he would often sit down at the piano and launch into chord sequences so unorthodox that they used to make the hair of his harmony teacher, Émile Durand, stand on end. In his June 1910 interview with the *New York Times*, Debussy expressed his views on harmony in the following forthright terms: "I was taught that this chord must be like this and another like that – this is a case of perfect harmony, I was told, and this is not. Then, as now, I believed there was no such thing as a perfect chord. For a long time I did not want to study what I considered foolishness. Then I realised that I must at least to pretend to study in order to get through the Conservatoire. So I studied, but all the time I worked out my own little schemes, and whenever we were taught anything I made a note in my mind as to whether I considered it right or wrong […] Until I could give a proof of my ideas I did not care to talk of them."[10]

Through Marmontel, from the summer of 1880 Debussy was engaged as an accompanist by Nadezhda von Meck, an extremely wealthy Russian aristocrat and fervent admirer of Tchaikovsky, to whom she sent impassioned letters for fourteen years without ever making direct contact with him. The young Debussy was expected not only to give music lessons to her numerous children, but also to play piano duet versions of her idol's works with Madame

9 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique [First series]*, Paris, A. Durand and sons, 1924, p.74

10 Grayson, p.27

von Meck herself. It was as one of his duties that Debussy arranged three dances from Tchaikovsky's ballet *Swan Lake* (8/15-17) and thereby discovered Russian music, for which he was to retain a certain fondness for the rest of his life, with the works of Mussorgsky being a particular favourite. For the next three years, he accompanied his employer on her summer travels throughout Europe, staying in Interlaken, the French Atlantic resort of Arcachon, Florence, Rome, Moscow and Vienna. However, these trips failed to give him a taste for travelling, for he always preferred the calm of his study in Paris or of a seaside villa. While pursuing this itinerant lifestyle, he wrote two of his earliest compositions during a stay in Fiesole in September-October 1880: the *Danse bohémienne* for piano (1/1) and his only Trio for violin, cello and piano (12/1-4), which he wrote for the violinist Władysław Pachulski and the cellist Pyotr Danilchenko, two other musicians also engaged by Madame von Meck. During the winter of 1880, Debussy also sent a copy of his Symphony in B minor scored for piano four-hands (6/16) to Danilchenko, in memory of the time they had spent playing through music together.

On his return to Paris in November 1880, he was admitted to the composition class of Ernest Guiraud, who had not long before been appointed to his post at the Conservatoire. Debussy's ultimate aim was to win the Grand Prix de Rome, something that every young French musician aspired to. Quite apart from the fame that attended the recipient of the prize, the winner got to live at the Villa Medici in Rome for two years and received a stipend for the duration of their stay. Candidates first had to pass a preliminary round, which involved composing a vocal fugue and a work for chorus and orchestra. Debussy's entries in this category were *Salut printemps* (for the 1882 competition; 24/13-14), *Invocation* (1883; 24/15-16) and *Le Printemps* (1884; 24/17-18). Once this hurdle had been overcome, the candidate had to spend three weeks locked away in the Château de Compiègne and there compose a cantata on a text that had been especially written for this purpose. In May 1883, Debussy got through the preliminary round and then had to set to music a text by Émile Moreau called *Le Gladiateur* – a subject for which he had very little enthusiasm (23/2-15). The cantata was performed in June 1883 before the jury of the Institut de France, which drew attention to a "musical character that is generous but passionate to the point of intemperance"[11] and won him the second prize. He tried again the following year, and this time he won the top prize in June 1884 with his *L'Enfant prodigue* (23/16-23), a setting of a text by Édouard Guinand. The work was published by Durand soon after and dedicated to Ernest Guiraud. Debussy revised *L'Enfant prodigue* in 1907 at the request of the publisher, with the assistance of André Caplet. In its revised form (24/3-11), the work had a second lease of life – something that was unusual for a Prix de Rome cantata. The composer's close relationship with Guiraud was a contributory factor in the work's success, as Jacques Durand testified in his memoirs: "Teacher and pupil got on like a house on fire: in addition to their feeling for music, in which they completely saw eye-to-eye, both of them were great cigarette smokers and night-owls. They would often get together in the evenings in a little café on the Rue La Bruyère; they used to play billiards there, and it was not until the café closed for the night that they could be dragged away from their game […] Guiraud was a very cultivated man, he loved painting and had a very refined feeling for music; he appreciated delicate harmonies […] Guiraud had sensed Debussy's profound musicality."[12] In addition to the exercises imposed on him by the relatively restrictive framework of the Prix de Rome, Debussy produced several other works at this time, such as an *Andante cantabile* for piano four-hands (written for an exam in January 1881; 6/17) and his First Orchestral Suite (for an exam in February 1884; 7/7-10 and 14/1-4).

Songs for Madame Vasnier (1880-85)

At the same time as he was studying at the Conservatoire, from 1880 onwards Debussy was supporting himself by playing the piano for the singing classes given on Tuesdays and Fridays by Madame Moreau-Sainti to society ladies at the École internationale de musique on Rue Royale. It was to Madame Moreau-Sainti that the composer dedicated his first published work, the song *Nuit d'étoiles* (19/2), in June 1882.

11 François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, p.492

12 Durand, p.28-29

It was at her singing classes that he met Marie Vasnier, an amateur soprano and the daughter of a professor of music, who at the age of seventeen had married Henri Vasnier, a civil servant. Struck by her musical talent and her charm (immortalised in 1888 by the painter Jacques-Émile Blanche in a magnificent portrait in pastel that now resides in the City of Paris Museum of Fine Arts), Debussy fell passionately in love with this woman who was fourteen years older than him; their affair lasted until December 1885. He wrote around thirty solo *mélodies* for her as well as the *Chanson des brises* for soprano solo, female chorus and piano four-hands accompaniment (24/12), of which a manuscript copy annotated by the composer has recently come to light. Before his departure for the Villa Medici, Debussy gathered together thirteen of these songs (19/14, 19/27-30 and 20/2-9) in a single volume, to which he added the following inscription: "To Madame Vasnier. These songs have only ever lived through her, and will lose their charm if they cease to be sung by her melodious fairy mouth." These youthful *mélodies* which the composer dedicated to his muse have a very high tessitura and several of them – for example *Rondel chinois* (19/6) – include wordless vocalise-type passages, a kind of singing of which Madame Vasnier was evidently particularly fond. The writing for the voice has an impressive sweep and some of the songs, for example *Les Elfes* (19/25) and *Séguidille* (20/1), are technically extremely challenging. Between 1880 and 1885, Debussy composed more than forty *mélodies* (19/1-30 and 20/1-12) – nearly half of his total output in this field – most of which remained unpublished during his lifetime. Written at the same time as the compulsory exercises he had to produce as a candidate for the Prix de Rome, these songs provided him with a fertile space for experimenting in the setting of poetic texts to music and in writing for the voice – an experience that was eventually to bear fruit in his only completed opera, *Pelléas et Mélisande* (1893-95), based on a play by Maurice Maeterlinck.

But could amorous passion alone account for this obsession with a musical form that Debussy gradually abandoned after 1899? With no formal education, the composer formed a passion for poetry very early on, as one of his fellow students at the Conservatoire, Raymond Bonheur, recalled: "We soon became friends, after I spotted him with a volume of Banville – not something that one would then have expected to see in that environment."[13] Debussy read poets who were fashionable at the time, especially the Parnassians. And though he occasionally dipped into the works of Alfred de Musset and Théophile Gautier, he was particularly drawn to the poetry of the two chief Parnassians, Théodore de Banville and Leconte de Lisle, and then to that of Paul Bourget and Paul Verlaine, who in 1882 was regarded as a rather scandalous figure. And so the *mélodie* provided Debussy with a unique opportunity to experiment and enjoy total artistic freedom, stimulated by the poetic dimension from which he drew deep nourishment and which allowed him to escape from the straitjacket of rigid musical forms.

At the Villa Medici (1885-87)

Debussy's departure for the Villa Medici in January 1885 eventually spelled the end of his affair with Madame Vasnier. Immediately on his arrival in Rome he wrote to Henri Vasnier, the husband of his mistress: "Here I am in this dreadful villa. And I assure you that my first impression is not good."[14] But although the composer often referred to his stay there, from February 1885 to March 1887, in quite critical terms, his objections should be treated with caution. He gave an interesting account of the two years he spent at the Villa Medici to the journalist from the *New York Times*: "So I went to Rome. In the beginning I was bored to death, then gradually I began to work, and finally got along quite well."[15] He was taken under the wing of the new director, the painter Ernest Hébert, who shared with him his passion for the masterworks of Roman art and the frescoes of Signorelli in Orvieto. He was on friendly terms with Count Primoli, the nephew of Princess Mathilde, heard Liszt play at the Villa Medici and discovered the masses of Palestrina at concerts held at the church of Santa Maria dell'Anima. Thanks to his improved financial situation, he was able to order the latest works of literature from a bookshop in Paris. Though he had had "enough of music, of this same nev-

13 Raymond Bonheur, "Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse", *Revue musicale* (special number entitled *La jeunesse de Claude Debussy*), Vol. VII/7 (1 May 1926), p.3 (99)

14 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.22

15 Grayson, p.27

er-ending landscape", and wanted to "see some Manet! and hear some Offenbach!"[16], he was working on various compositions, four of which became the artistic submissions or "envois" that the Prix de Rome laureate was supposed to send to the Academy of Fine Arts. The first envoi was originally meant to be an opera based on the lyrical comedy *Diane au bois* (26/1-4) by Théodore de Banville, but in the end Debussy jettisoned this in favour of *Zuleima*, a symphonic ode inspired by Heine's play *Almansor*. This work, of which the manuscript is unfortunately still missing, alarmed the Academy, which decreed that "this artist in residence now seems to be interested only in producing things that are strange, bizarre, incomprehensible and unperformable."[17] The second envoi, *Printemps*, was a symphonic suite for orchestra, piano and choruses (25/1-2), in which Debussy's aim was "to express the slow and painful genesis of beings and things in nature, then the gradual flourishing, ending with a radiant joy at being reborn to a new life"[18]. It was harshly criticised by the members of the Institut de France, who considered that "this vague impressionism" was "one of the most dangerous enemies of truth in works of art".[19] For his third envoi, the composer chose a text by Dante-Gabriel Rossetti, *La Damoiselle élue* (25/3-4), describing the result as "a little Oratorio, in a mystic, slightly pagan vein".[20] The members of the Academy found it to be "not devoid of poetry or charm, though in its language and form it still suffers from these systematic tendencies in vogue."[21] It was to be the second work by Debussy for choir and orchestra to receive a public performance in April 1893, as part of a concert given by the Société nationale de musique. Finally, the fourth envoi was the *Fantaisie* for piano and orchestra (14/5-7). This was never performed during the composer's lifetime, as Debussy made several attempts to revise it but was not satisfied with the result (14/8-10). In addition to these compulsory assignments, he wrote several songs, including *Green* (20/13), the fifth of the *Ariettes*, a collection of settings of Verlaine poems, which was published in Paris in 1888 and was the third of Debussy's works to appear in print (20/11-17). He revised the set in 1903 and re-issued it under the title *Ariettes oubliées* (22/8-13) and with the following inscription: "This music (already a little old) is dedicated to Miss Mary Garden, an unforgettable Mélisande, as an affectionate and grateful tribute". In 1904, the composer recorded three of the songs with Mary Garden.

16 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.51
17 Lesure, *Claude Debussy*, p.498
18 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.59
19 Lesure, *Claude Debussy*, p.500
20 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.110
21 Lesure, *Claude Debussy*, p.502

A bohemian life (1887-91)

On his return to Paris in March 1887, Debussy did not look for a permanent position, unlike his fellow Villa Medici laureates. This was to be one of the salient features of his career. He made a conscious decision to live on what he could earn as a composer, which proved to be something of a challenge as he wrote only one opera, *Pelléas et Mélisande*, and only appeared occasionally as a pianist and conductor – which he did from 1909 onwards, in response to his mounting debts. Massenet was able to make a living as a composer on account of writing numerous operas, while Saint-Saëns' main source of income was his work as a concert pianist. In his interview with the *New York Times*, Debussy summed up his situation between 1887 and 1893 in the following laconic terms: "Then I returned to France and didn't know exactly what to do with myself, until I came across *Pelléas et Mélisande*."[22] However, there was more to this Bohemian period than is revealed by this brief summary. In order to earn a living, Debussy took on some work for music publishers, including arrangements of works by Saint-Saëns (11/7-19) and Raff (6/9). He was also offered the opera libretto *Rodrigue et Chimène* by Catulle Mendès, a writer who was very fashionable at the time. Debussy worked on setting this to music between 1890 and 1893 (26/2 - 27/14), but abandoned it as soon as he discovered Maeterlinck's *Pelléas*. The verdict of his friend, the composer Paul Dukas, to

22 Grayson, p.27

whom Debussy played some excerpts from *Rodrigue et Chimène* during the summer of 1893, was that the work consisted of "episodic scenes […] that are exquisite and have a harmonic subtlety that recalls his first songs", but that the text was "completely devoid of interest" and could be summed up as "an assortment of Parnassian bric-à-brac and Spanish barbarism."[23] Debussy sold several piano works to the publisher Choudens (1/2-6), including a *Marche écossaise* for piano four-hands, which he was commissioned to write by General Meredith Read (8/5) and which he orchestrated in 1892-93 (14/11). For Durand, in 1889 he produced the delightful *Petite Suite* for piano four-hands (8/6-9), of which the first two movement titles were borrowed from Verlaine's *Fêtes galantes* and which was orchestrated by Henri Busser under Debussy's supervision in 1907 (18/8-11). In 1890, Durand also published the song *Mandoline* (21/2), a setting of a poem from the same Verlaine collection, as well as the two *Arabesques* for piano (1/11-12). He was later very scathing about these pieces: "Not those, they're rubbish", he commented to one of his few pupils, Madame Worms de Romilly, who had offered to play them to him.[24] He frequented cafés, developed an enthusiasm for Schopenhauer and during the summer of 1889 visited the great Paris Exposition. He was particularly taken by the Annamite theatre from French Indochina and by the Javanese gamelan, echoes of which were later to be heard in several of his works. From 1892 to 1897 he lived with Gaby Dupont, a modest seamstress from Lisieux. For many years to come, he retained vivid memories of this bohemian and penniless period of his life.

During the summers of 1888 and 1889, Debussy – like many other French composers – made a pilgrimage to Bayreuth to hear the operas of Wagner. However, he had already become acquainted with Wagner's music some years earlier. Since the early 1880s, he had played through the piano scores of several Wagner operas, and in 1889 he made a two-piano transcription of the overture to *The Flying Dutchman* (10/9). During his first visit to Bayreuth, in August 1888, he attended performances of *The Mastersingers of Nuremberg* and *Parsifal*, while on his second visit, a year later, he heard *Tristan and Isolde*. Though he was irritated by *The Ring*, he liked *Parsifal* and especially *Tristan*, the score of which he knew by heart (according to Pierre Louÿs, the writer and Wagner fan with whom Debussy became friends in the autumn of 1893). This exposure to the music of Wagner had a profound effect on him and was one of the main influences on the song cycle *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* (20/18-22). The almost orchestral piano parts – the only song from this set which the composer actually orchestrated, in 1907, was *Le Jet d'eau* (21/1) –, the voice treated more instrumentally than vocally, the use of leitmotifs and the highly chromatic harmonic language are all elements highlighting Wagner's influence on Debussy. Having published this volume at his own expense in March 1890, Debussy struggled manfully to free himself from the fascination exerted by "the ghost of old Klingsor, alias R. Wagner".[25] Following this Baudelairean interlude, the next year saw a return to Verlaine. Debussy revisited three poems from *Fêtes galantes* which he had already set to music in 1882 (21/10-12) and almost completely reworked these settings. He also composed three songs based on poems from the third part of *Sagesse* (21/13-15). These latter songs were not published until 1901, when they came out under the title *Trois mélodies*. They have a vocal and instrumental breadth that often looks forward to Debussy's future opera, *Pelléas et Mélisande*, on which he began work during the summer of 1893.

A turning-point: from the *Prélude à l'après-midi d'un faune* to the *Proses lyriques* (1892-94)

Following on from his settings of the poems of Baudelaire and Verlaine, the year 1892 represented a crucial turning-point in Debussy's career as a composer. He gradually stopped doing arrangements for music publishers and taking on commissions such as *Rodrigue et Chimène*, and for a while stopped writing piano music in order to concentrate on an orchestral work, the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, a string quartet and four settings of his own words, the *Proses lyriques*

23 Paul Dukas, *Correspondance*, ed. Georges Favre, Paris, Durand & Co, 1971, p.21

24 François Lesure, "Debussy professeur par une de ses élèves", *Debussy, Textes*, Paris, Radio France, Van Dieren, 1999, p.14-15

25 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.160

(21/17-20). The poet Stéphane Mallarmé was bowled over by the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* and asked to be introduced to the talented young composer so that he could ask him to contribute "a musical morsel" to his poem *Après-midi d'un faune*, which was due to be read aloud at the Théâtre d'Art recently founded by Paul Fort. Although in the event the performance of Mallarmé's piece did not take place, the "musical morsel" grew into an opulent orchestral work, the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (15/1), which Debussy composed between 1892 and September 1894. This piece, which the composer transcribed for two pianos towards the end of 1894 (9/1), was like a breath of fresh air blowing across the musical landscape, bringing with it a suppleness and flexibility that had hitherto been unknown in orchestral music; it became the most frequently played of all Debussy's works for orchestra during his lifetime. In March 1910, he recalled how Mallarmé had visited him at home, probably during the spring of 1893, in order to hear him play the *Prélude*. "After hearing the piece, he remained silent for a long time, and then said: 'I never expected anything like this! This music is a continuation of the emotion of my poem and draws it with greater passion than any colours could ever convey'."[26] With his only string quartet (12/7-10) – a real compositional challenge for a young composer – Debussy rethought the aesthetic basis of the genre through his preoccupation with timbre and colour, which he combined with an intense mode of expression, especially in the third movement. The quartet was originally supposed to be dedicated to Ernest Chausson, but in the event was published with a dedication to the members of the Ysaÿe Quartet, which gave the first performance of the work in December 1893. Finally, the *Proses lyriques* (21/17-20), the poems of which were written by Debussy in free verse – a form dear to the Symbolist poets – represent an important turning point in the composer's attitude towards his poetic texts. Having often found that verse places a composer under too many constraints, he sought to create "a rhythmic prose" in which "one feels more comfortable" and with which "one can turn around more easily in any direction".[27] The first of the *Proses lyriques*, *De Rêve*, is dedicated to Vital Hocquet, who Debussy got to know at the cabaret Le Chat Noir during the 1890s, while the second is dedicated to Raymond Bonheur, who was also the dedicatee of the *Prélude à l'après-midi d'un faune*. The last two songs were dedicated to members of the circle of friends who gave him financial support between 1893 and 1895: Chausson's wife Jeanne and her brother-in-law, the painter Henry Lerolle. In 1894, Debussy dedicated to Lerolle's daughter Yvonne three *Images*, piano pieces with humorous titles (1/14-16), no doubt as a way of thanking the family for their solicitude at the time. The four *Proses lyriques* are all characterised by their breadth, both in terms of their dimensions and also on account of the vocal writing. They also share a very orchestral piano part, which prompted Debussy to begin work on orchestrating the second song, *De grève*. After the death of the composer, this was completed by Jean Roger-Ducasse (CD 21/22), who subsequently orchestrated the entire cycle (CD 21/21-24).

***Pelléas et Mélisande* (1893-1902)**

The completion of these three key works (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, the string quartet and the *Proses lyriques*) coincided with the early stages of the composition of *Pelléas et Mélisande* (28/1 – 30/1) in August 1893. After seeing Maeterlinck's play performed by Aurélien Lugné-Poe's company at the Théâtre des Bouffes-Parisiens in May 1893, Debussy bought a copy of the book. The atmosphere of the work corresponded to the ideal libretto he had long been seeking, and which in 1889 he had described to Guiraud in the following terms: "One in which things are half-said. Two linked dreams: this is the ideal. No country or date. No scene to set. No pressure on the composer, who is free to add the finishing touches. Music unashamedly has the upper hand in the lyric theatre […] I dream of short librettos: fluid scenes. I don't give a damn for the three unities! Scenes that are varied according to setting and type; characters who don't have discussions, but submit to life, fate, etc…"[28] Debussy began work

26 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1261

27 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p.207

28 Sylvie Douche, "Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890)", *Pelléas et Mélisande cent ans après :* études et documents, ed. Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche and Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, p.282

on *Pelléas* in August 1893 and in October of that year secured Maeterlinck's agreement to the setting of his play. He completed his opera two years later, writing to Henry Lerolle in August 1895: "I found that sadly, it was necessary to finish *Pelléas* while you were a long way away! But by the way, this did not happen without some pacing up and down, especially in the scene between Golaud and Mélisande! For that's where the catastrophe is set in train, that's where Mélisande begins to lie to Golaud and to reveal things about herself, helped by Golaud himself, who is a good man all the same, and who shows that you shouldn't be completely frank, not even with young girls. I think you will like the scene in front of the grotto, it tries to convey all the mystery of the night in which in the middle of so much silence, a blade of grass woken up from its sleep makes a quite unsettling sound, then it's the sea, which confides its grief to the moon, then it's Pelléas and Mélisande, who are a little afraid to speak in the midst of all this mystery."[29] Debussy had to wait seven years to see his work performed at the Opéra-Comique, when it was conducted by André Messager, with Mary Garden in the role of Mélisande and Jean Périer singing Pelléas. Following a turbulent dress rehearsal on 28 April 1902, the work soon established itself in the repertoire and received a hundred and seven performances at the Opéra-Comique during the composer's lifetime, not to mention productions in Brussels, Frankfurt, New York, London, Milan, Cologne, Prague, Munich, Berlin, Vienna, Philadelphia, Boston and Chicago. From being someone who was known only to a few connoisseurs, Debussy went practically overnight to being one of the most important figures in French music.

From dark years to marriage with Lilly (1896-99)

However, between the completion of the first draft of *Pelléas* in August 1895 and the work's premiere in April 1902, seven particularly dismal years were to elapse. Although he had found in Georges Hartmann a supporter and a publisher who had faith in his ability, Debussy underwent a period of intense doubt, both professionally and emotionally. It was at this time that he fell in love with a middle-class woman, Alice Peter née Loewenstein. The three *Chansons de Bilitis* (22/1-3) were dedicated to Alice in 1899, and Debussy also presented her with the sketch of the second song, *La Chevelure*, a setting of a highly erotic text. A masterpiece of intimacy, the vocal part of *Les Chansons de Bilitis* is less wide-ranging (no doubt influenced by *Pelléas*) and the piano accompaniment is much more restrained than those of the *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* or the *Proses lyriques*. During the summer of 1898, Debussy was contemplating a second collection of five *Proses lyriques* that would be settings of his own texts and to which he gave the title *Nuits blanches* (22/4-5). However, only two of these songs have come down to us, and were published in 2000. Their tortured and anguished character presumably led Debussy to decide against their publication at the time.

At the same time as writing these *mélodies* – a genre that he was gradually abandoning – Debussy was focusing his efforts on the three *Nocturnes* for orchestra (15/2-4). This work was begun in December 1897 and finished two years later, in December 1899, having caused the composer a considerable amount of effort. "You will hear and take possession of the three *Nocturnes*, which have given me more trouble than the five acts of *Pelléas*", he wrote to Hartmann in September 1898.[30] With this symphonic triptych, Debussy introduced a quite novel spatial dimension into music, in the *Nuages* and *Fêtes* movements. In *Sirènes*, he wrote a part for a wordless female choir and exploits its colouristic qualities as if it were an additional orchestral sonority. Ravel was so carried away by the beauty of the *Nocturnes* that he transcribed the work for two pianos in 1909 (9/8-10). The year 1899 ended on a lighter note than it had begun on. Having moved into a modest apartment on the Rue Cardinet, on 19 October Debussy married Lilly Texier, a milliner with whom he had become smitten in April. The witnesses at the wedding included the composer Erik Satie, two of whose three *Gymnopédies* Debussy had orchestrated in February 1896 (17/7-8) and Pierre Louÿs. The domestic idyll did not last long, as in July 1904 Debussy left his wife for Emma Bardac.

29 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.267-268

30 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.419

Works for piano (1900-1904)

Not long after the first performance of the *Nocturnes*, at the Concerts Lamoureux in December 1900, Debussy began to write piano music again, a genre that he had abandoned around ten years previously, with the exception – as already noted above – of the three *Images* of 1894 (1/14-16) that were presented to Yvonne Lerolle. The only one of these that Debussy published was the *Sarabande*, which appeared in the supplement to the *Grand Journal* on 17 February 1896, and was orchestrated by Ravel in 1922 (18/6). Debussy also included this piece in a set to which he gave the somewhat ironic title *Pour le piano* (2/1-3), with the deliberate intention of parodying piano anthologies, to the extent of framing the *Sarabande* with a *Prélude* and a *Toccata*. *Pour le piano* was published in August 1901 and first performed in January 1902 by the Catalan pianist Ricardo Viñes, a close friend of Ravel's. However, the sudden death of his publisher Georges Hartmann in April 1900 made Debussy's still uncertain financial situation even more precarious. As the composer told Pierre Louÿs, Hartmann had been a "providential" figure for him, and moreover "set about playing this role with good grace and a smile, which are quite rare among philanthropists of Art".[31] Debussy showed his gratitude towards Hartmann by dedicating two major works to him, the three orchestral *Nocturnes* and *Pelléas et Mélisande*. In order to settle his accounts with Hartmann's heirs, in 1905 he agreed to the publication of the *Suite bergamasque* for piano (1/7-10), a work full of charm and poetry dating from 1890, which he revised before publication.

Fortunately, the success of *Pelléas* at the Opéra-Comique stood him in good stead, and in 1903 he signed an exclusive contract with the publisher Jacques Durand. The publication of the *Estampes* for piano (2/4-6) that same year marked the beginning of a close relationship – on both a professional and a personal level – between publisher and composer that was to last until Debussy's death in 1918. To create the aural equivalents of the contrasting landscapes of the *Estampes*, Debussy used a variety of musical means: pentatonicism in *Pagodes* (which André Caplet later highlighted in his orchestration of the piece: 18/10), the habanera rhythm in *La Soirée dans Grenade* (for which there exists a recording with Debussy as pianist: 33/7), and a folksong, "Nous n'irons plus au bois", in *Jardins sous la pluie*, which he had already used in the third of the 1894 *Images*. *Estampes* was followed by a loose set of pieces bringing together three major works: *D'un cahier d'esquisses* (2/7), *Masques* (2/8) and *L'Isle joyeuse* (2/9), written between 1903 and July 1904. *L'Isle joyeuse* evokes the world of Watteau, as noted by the composer in a letter dated July 1914: "It's also a bit *L'embarquement pour Cythère*, but with less melancholy than in Watteau: we come across Italian theatrical masks, young women singing and dancing, and it all ends in the glory of the setting sun."[32] Debussy maintained that this piece, with its extremely orchestral piano writing, was one of the most technically demanding of his works; it was orchestrated by the Italian conductor Bernardino Molinari, with the composer's permission, in 1915 (18/11). The acerbic and dark character of *Masques* contrasts sharply with the flamboyant virtuosity of *L'Isle joyeuse*. Finally, it is worth mentioning that *D'un cahier d'esquisses*, whose title again references the visual arts, was one of Ravel's favourite works.

From the two *Danses* to *La Mer* (1903-1905) — a new idyll

At the same time as writing these piano works, Debussy took on several commissions, such as for the two *Danses sacrée et profane* for harp and orchestra and the *Rapsodie for saxophone and orchestra*. The two *Danses* (16/1-2), written from April to May 1904, were intended to showcase the chromatic harp, a new instrument invented by the Pleyel company. The *Rapsodie* (15/5) was intended for the American saxophonist Elisa Hall. Debussy worked on it mainly during the spring of 1903, but never got round to orchestrating the piece – a task that fell to Roger-Ducasse in 1919, a year after the composer's death. Apart from these two commissions, during a visit to Burgundy in the summer of 1903 Debussy devoted most of his time to working on a new orchestral triptych, *La Mer* (15/6-8), to which he gave the subtitle "Three sym-

31 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.557

32 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1835

phonic sketches", in an explicit reference to the world of contemporary art. Completed in March 1905, this work revels in shimmering colours and exploits different sonorities in such a novel manner, especially in the second movement, that it took his contemporaries by surprise. At the premiere, which took place under the auspices of the Concerts Lamoureux in October 1905, the conductor, Camille Chevillard, was disconcerted by the novelty and the technical demands of the work and set about "mercilessly dismembering *La Mer*"[33], according to the composer. It was not until January 1908 that the Parisian public had a second chance to hear this masterpiece, when it was conducted by Debussy at the Concerts Colonne. Over the next few years, *La Mer* became – together with the *Prélude à l'après-midi d'un faune* – one of his most frequently performed works.

The birth of *La Mer* coincided with a particularly turbulent period in the life of the composer. During the spring of 1904, Debussy fell in love with Emma Bardac, a woman of the world and an amateur singer who had inspired Fauré's song-cycle *La Bonne Chanson*. In May 1904, Debussy dedicated to Emma his *Trois Chansons de France* (22/16-18), based on poems by Tristan L'Hermite and Charles d'Orléans, two other texts by whom he had already set to music in 1898 for a group of friends who had founded their own choir (25/5-6). He then returned to the world of Verlaine, composing a second set of *Fêtes galantes* (22/20-22), whose title page bears the inscription: "In thanks for June 1904, A.l.p.m." This mysterious abbreviation stands for "à la petite mienne" (to my own little one), which was his way of referring to Emma. This passionate love-affair caused the break-up of his marriage to Lilly. To add to the private drama represented by this circumstance, Lilly's attempted suicide in October 1904 caused a huge stir in the Parisian musical world at the time, and some of Debussy's friends accused him of having abandoned his wife for a woman who was then married to a rich banker. Many of the couple's friends – including André Messager, Mary Garden, Paul Dukas and Pierre Louÿs – took Lilly's side and broke off relations with the composer. Debussy was deeply offended by this, as he confided to his friend, the painter Paul Robert, in December 1904: "And so the nice campaign of scandal has begun; my 'friends' have gathered around my wife's bed, and are discussing the surest ways to do me down. Of course, I'm excluded from all this – since I'm a miserable wretch […] It's very human, but it's not nice."[34] And so within a short space of time Debussy moved on from his modest apartment on the Rue Cardinet to a mansion on the Avenue du Bois de Boulogne (today the Avenue Foch). Though this transition suited his refined aesthetic tastes and brought him one of the great joys of his life with the birth of his daughter, Chouchou, in October 1905, his second marriage also entailed new demands, in particular a constant need for money in order to maintain the high standard of living to which Emma was accustomed.

Images for piano and orchestra (1905-1912)

After *La Mer*, Debussy returned to the piano and produced two sets of *Images*. The initial plan, as communicated by the composer to his publisher Durand, was on a huge scale: twelve pieces, of which six were none other than the two sets of *Images* for piano, and three others initially conceived for two pianos, which became the three *Images* for orchestra. The plan for the remaining three was not spelled out. The first set of *Images* for piano (2/11-13) appeared in October 1905. Debussy informed Durand in August 1905 that he had radically revised the first piece, *Reflets dans l'eau*, "in accordance with the latest discoveries in harmonic chemistry".[35] In his description of the second piece, *Hommage à Rameau*, as "in the style of a Sarabande, but not rigidly so", Debussy was paying tribute to the great French opera composer, of whose music Durand had for some years been engaged in publishing a collected edition. A month later, he asked Durand if he had looked at the *Images*: "without undue vanity, I believe that these three pieces hold their own and will take their place in the literature of the piano […] to the left of Schumann or the right of Chopin […] as you like it."[36] As with

33 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.915

34 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.876-877

35 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.914

36 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.914

La Mer, with this work Debussy brought formal freedom, poetry and an unequalled feeling for tone-colour to his piano writing. Two years elapsed between the first set of *Images* and the second (3/1-3). *Cloches à travers les feuilles* is a wonderful illustration of the correspondences – in the symbolist sense – between sounds and nature. *Et la lune descend sur le temple qui fut* is an example of Debussy's fascination with the Orient – an imagined Orient, as he never had the opportunity to visit it. The third piece in the set, *Poissons d'or*, was inspired by a Japanese black lacquer panel embellished with mother-of-pearl and gold that decorated Debussy's study. Both sets of *Images* were given their first performances by Ricardo Viñes, the first in February 1906 and the second in February 1908.

While the two sets of piano *Images* were composed within a relatively short timeframe, the three *Images* for orchestra (16/3-7) took much longer to write, from 1905 to 1912. *Ibéria* (16/4-6) was the first to be completed, in 1908. This symphonic triptych conjures up an image of Spain, both by the use of certain instruments such as castanets and Basque drum and by the use of characteristic rhythms. Debussy was especially proud of the way in which he succeeded in making the transition from the second movement, *Les Parfums de la nuit*, to the third, *Le Matin d'un jour de fête*, sound natural and inevitable: "It doesn't give the impression of having been written… The entire scene comes to life, with people and things waking up… there's a man selling watermelons and street urchins whistling, I can see them very clearly…"[37] The composer told his friend André Caplet that in *Rondes de printemps* (16/7) – which was begun in 1905 and completed in 1909 – "the orchestra sounds like a crystal, and is as light as a woman's hand".[38] *Gigues* (16/3), the last of the orchestral *Images* to be completed (in 1912), gives a starring role to the oboe d'amore, an instrument that was little used at the time. The three *Images* were given as a complete set on 26 January 1913 at the Concerts Colonne, when they were conducted by the composer in a performance he considered to be "as nervous and vibrant as you could wish for".[39] Caplet, who helped Debussy to check the proofs of the orchestral *Images*, produced a remarkable two-piano transcription of the work (10/4-8). His arrangement of *Ibéria* is especially worthy of attention, and was performed by the composer and Ricardo Viñes in June 1913 at the Théâtre des Champs-Élysées, during a concert devoted entirely to his works.

37 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1253

38 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1252-1253

From *Children's Corner* to the two books of *Préludes* (1908-13)

Faced with increasing financial pressures, although he had little aptitude as a conductor, Debussy felt obliged to accept ever more regular engagements to conduct his own works whenever he could command a substantial fee for this. He conducted not only in Paris, but also in other major European cities, in particular in London (in February 1908 and 1909), Vienna and Budapest (December 1910), Saint Petersburg and Moscow (December 1913), Rome (February 1914) and Amsterdam and The Hague (March 1914). He appeared less frequently as a pianist, occasionally playing his own solo piano works but more often accompanying performances of his songs. Despite these concert tours, he continued to write for the piano, first in 1908, when he came up with the six pieces that make up *Children's Corner* (2/14-19). This set, which he was happy to play in public and which he recorded on a piano roll (33/8-13), reveals several different aspects of the composer: his love for his daughter Chouchou, to whom the work is dedicated; his delight in the world of childhood, as can also be seen in the drawing he made for the cover of the Durand edition; his anglophilia, which prompted him to find an English nurse for his daughter (even though he didn't actually speak English) and which also manifested itself in his choice of reading-matter (he favoured novels by Dickens and Kipling); and his sense of humour, which comes through in the piece *Doctor Gradus at Parnassum* (which parodies Clementi's collection of keyboard studies, *Gradus ad parnassum*) and in his evocation of the cake-walk (a forerunner of ragtime and a dance that was extremely popular at the time) in *Golliwogg's cake-walk*. It is proof of Debussy's faith in Caplet that he gave him the go-ahead to orchestrate *Children's Corner*

39 Debussy, *Monsieur Croche*, p.231

in 1910, though he seems to have had misgivings over allowing this intimate treasure to be "so sumptuously clothed"[40] (18/14-19).

After the publication of *Children's Corner*, Debussy embarked on another cycle of piano pieces to which he gave the title *Préludes*; the first book (3/6-17) was composed in 1909-10 and the second (4/1-12) in 1912-13. These two volumes marked another turning point in his writing for piano, in which his exploration of new sound worlds took place within the context of pieces that are the musical equivalent of prose poems. The choice of title, added to the fact that the two books consist of a total of twenty-four pieces, was a deliberate nod in the direction of Bach's Preludes and Fugues and Chopin's Preludes. But unlike Bach and Chopin, who structured their sets of pieces following a tonal scheme based on the twelve notes of the chromatic scale, Debussy gave his cycle two separate centres of tonal gravity: B-flat in the first book and D-flat in the second. However, in the words of Roger-Ducasse (a friend of Emma Debussy's writing to Nadia Boulanger in September 1924), the pieces are "not so much preludes as impressions that are still visual and enclosed in some kind of frame".[41] Another distinctive feature of these two sets is that Debussy did not put the titles at the beginnings of the pieces, but in brackets at the ends, and followed them with ellipses. Perhaps he wanted to prevent too much importance being attached to the titles, especially as some of the *Préludes*, such as *Le vent dans la plaine*, go far beyond the scope of any suggested programme. It was also his way of asserting the pre-eminence of music over the visual world and of insisting that music follows its own rules. However, the titles do stimulate the imagination by evoking both nearby countries such as Spain (*La sérénade interrompue*, *La puerta del Vino*) and distant ones such as India (*La terrasse des audiences du clair de lune*) – something that Debussy had already done with *Estampes* and *Images*. The composer made some wonderful recordings of several of the *Préludes* (33/2-6), noting in an interview with an Italian journalist in February 1914 that "It's true that I can give reasonable performances of some of the *Préludes*, the easier ones. But the others, the ones in which the notes follow each other at incredible speed, make me shudder…"[42] Between the two monuments that are the first and second books of the *Préludes*, Debussy wrote in 1910 *La plus que lente* (3/18), a testament to Parisian society's infatuation with the slow waltz. In February 1912, he made an arrangement of the piece – which was inspired by Leoni, the leader of the band at Hôtel Carlton – for cimbalom and orchestra (16/9). Debussy also made a recording of the piano solo version using the Welte-Mignon piano roll system (33/14).

Stage projects: from *King Lear* to *The Fall of the House of Usher* (1904-16)

At the same time as writing works for piano or orchestra, Debussy was also considering various theatrical projects. In 1904, when the composer's private life was in a state of turmoil, André Antoine, the director of the Théâtre Antoine, asked him to write some incidental music for a production of *King Lear*. Debussy was under huge pressure of time and only managed to compose two movements, *Fanfare* and *Le Sommeil de Lear* (30/2-3), but did not get round to orchestrating them. It was left to Roger-Ducasse to do this after the death of the composer (30/4-5). Though Debussy had a special affection for Shakespeare and planned to write some music for *As You Like It* in a joint project with his friend, the writer Paul-Jean Toulet, ever since his youth he had been an enthusiastic reader of the short stories of Edgar Allan Poe. After completing *Pelléas*, he was drawn to Poe's story *The Devil in the Belfry*. Only some sketches remain of this project, which Debussy abandoned in around 1911, though he had already used some of the material in a piano piece published in a supplement to the magazine *Musica* in January 1905 (2/10). He invested much more time and energy in Poe's *The Fall of the House of Usher*, which occupied him mainly from 1907 to 1911 and from 1916 to 1917. Using Baudelaire's translation of the story as a guide, Debussy drafted several versions of the libretto. In 1909, he began to write the music of the opera, as he informed Jacques Durand in June: "Over the last few days I have been working on *The Fall of the House of Usher*

40 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1332

41 Jean Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, ed. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 1999, p.81

42 François Lesure, "Claude Debussy à Rome, un profil et une conversation", *Cahiers Debussy*, No.11 (1987), p.4

and have almost completed a monologue by poor Roderick. It's so sad that it would make stones weep… as a matter of fact, it's all about the impact of stones on the morale of neurasthenics. It smells delightfully of mustiness, an effect obtained by combining the low notes of the oboe with violin harmonics."[43] Though he left behind numerous sketches, Debussy did not succeed in completing his opera. However, in 1916 – even though he was by then already seriously ill with the cancer that was to kill him in March 1918 – he put the finishing touches to the definitive version of the libretto and composed the music for the first scene and the beginning of the second (in other words, about a third of the opera) (30/6-10). Aware of the challenge he faced in completing this work that meant so much to him, in August 1916 the composer confided in his friend Paul Dukas: "Is it possible that *The Fall of the House of Usher* is also the fall of Claude Debussy? Fate ought to allow me to finish it, I wouldn't want the severe judgement of posterity to be based only on *Pelléas*."[44]

Final return to the *mélodie* (1910-13)

Following five years mainly devoted to the composition of instrumental works, 1910 was a particularly fertile year in the sphere of the *mélodie*, for it was then that Debussy delivered two song cycles, *Le Promenoir des deux amants* (22/25-26) and *Trois Ballades de François Villon* (22/22-24) to his publisher. He went back to his 1904 setting of a poem by Tristan L'Hermite and began the first of these cycles with the song that had earlier appeared as *La Grotte* (22/17) in the *Trois Chansons de France*, but without retaining the original title. He dedicated this masterpiece of refined prosody to his wife Emma, his "petite mienne". The set was published by Durand in August 1910 and performed in June 1913 by the soprano Ninon Vallin with the composer at the piano. The *Trois Ballades de François Villon* date from May 1910. As Debussy himself confessed in response to a query he received in March 1911, in this work he had difficulties in "following the words, in 'pinning down' the rhythms while hanging on to his inspiration".[45] Contrary to his normal practice, a few months later Debussy produced a brilliant orchestration of the set (23/1-3). The style and the extremely contrasted character of these three songs, which combine pain, regret and light-heartedness (especially in the third) lent themselves well to orchestration. The *Trois Ballades de François Villon* represent the pinnacle of Debussy's art as a writer of *mélodies*, which is summed up by the murmuring refrain of the second song: "En cette foi je veux vivre et mourir" (In this faith I want to live and die). Finally, between June and early July 1913, he composed his last set of *mélodies*, the *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (23/4-6). The choice of poet is at first sight surprising, for though he had produced a magnificent setting of Mallarmé's *Apparition* (20/10) in his youth, for some years Debussy had favoured the poetry of much older masters such as Villon and Tristan L'Hermite. This renewed interest in the contemporary poetry of which he had previously been so fond can no doubt be explained by the appearance in 1913 of a complete edition of Mallarmé's Poésies published by the *Nouvelle Revue Française*. At that time, Debussy would certainly have been attracted by the abstract nature of Mallarmé's writing, which corresponded to his own search for a personal "chemistry", to which he gave full rein in his final orchestral work, the ballet *Jeux*.

Commissioned works (1910-14)

During this same period, Debussy wrote several works for special occasions or to commission. The first of these was the *Rhapsody for clarinet* intended for the end-of-year competitive exam at the Conservatoire in July 1910. Having originally conceived it as a piece with piano accompaniment (13/1), he then orchestrated it in the summer of 1911 (16/8), probably in order to pacify his publisher. "This piece is definitely one of the most approachable I have ever written…!" he declared in a letter to Durand.[46] In the autumn of 1910, during a tour that took him to Vienna and Budapest, Debussy received a letter from the Italian writer Gabriele D'Annunzio asking if he would

43 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1139

44 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.2016

45 Debussy, *Monsieur Croche*, p.207

46 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1468

compose some music for his mystery play *Le Martyre de saint Sébastien* (31/1- 32/16), in which the main role was intended to showcase the androgynous dancer Ida Rubinstein. Despite certain reservations and a very tight deadline – *Le Martyre* was due to be premiered at the Théâtre du Châtelet in May 1911 – Debussy eventually agreed to take on the commission because of the very favourable terms offered and the attraction of the mystical subject. Because of the time pressure he was under, he got his friend André Caplet to help him complete the orchestration of this refined and complex work. And not only did Caplet conduct the performances, he also created the vocal score of the work and made a piano transcription of the instrumental numbers that is deeply imbued with Debussy's piano style (6/10-15). Though the deadline was met and the work received a fine performance, the play – which lasted more than five hours – did not provide much of an opportunity for an appreciation of the extraordinary novelty of the music. To rectify this situation, the following year Debussy recast most of the incidental music as *Fragments symphoniques* (32/17-20) and at the end of his life vainly contemplated turning it into an opera.

At the same time, he was asked by another dancer, the Canadian Maud Allan, to write a "légende dansée" inspired by an Egyptian subject that was originally intended to have the title *Isis* but eventually became *Khamma*. Needing the money, Debussy accepted and completed a piano score so that the choreography could be devised (4/13-16). But Allan's decidedly underhand dealings and her material and musical demands soon turned him off the project, and it was left to Charles Koechlin to complete the orchestration, of which the composer himself had done just the first ten pages (17/1).

It was not without some misgivings that Debussy in June 1912 received a visit from Serge Diaghilev, the brilliant impresario of the Ballets russes, who was accompanied by the star dancer and choreographer Vaslav Nijinsky. The two men wanted him to compose a ballet, *Jeux*, for the opening of the Théâtre des Champs-Élysées, based on a scenario they had devised: "In a park at dusk, a tennis ball has been lost; a boy and two girls are looking for it […] they play hide and seek, they try to catch one another, they quarrel, they sulk for no reason. The night is warm, the sky is bathed in pale light; they embrace […]" Debussy wrote the music at great speed, and handed over the manuscript of the piano reduction (4/17) in September 1912, to allow Nijinsky to sort out the choreography. The opulent orchestration of *Jeux* – which was completed in April 1913, a month before the premiere – disconcerted the dancers, who were used to hearing the piano reduction. First performed on 15 May 1913, the ballet was not especially well received, and Debussy was not impressed by the choreography, as he informed Robert Godet: "Nijinsky's perverse genius has been applied to a special kind of mathematics! This man adds up demisemiquavers with his feet, checks the result with his arms and then, suddenly struck with paralysis down one side of his body, glares at the music as it goes past… It seems that this is what is known as 'stylisation of gesture' […] As you can imagine, the music doesn't stand much of a chance!"[47]

Not long before the premiere of *Jeux*, the composer was approached by André Hellé, a painter, toy designer, theatre set designer and children's author, who asked him to write a ballet for puppets with the title *La Boîte à joujoux*. Debussy, who had been deeply impressed by Stravinsky's *Petrushka* and loved everything to do with the world of childhood, did not take too much persuading. During the summer of 1913 he wrote the prelude, the four episodes of the story and the epilogue. The ballet was published by Durand that November in a piano version (5/1-6) with some drawings by Hellé. Debussy began work on the orchestration, but was unable to finish it because of the outbreak of war and his illness. A year after the composer's death, the orchestration was completed by his faithful friend André Caplet (17/1-5).

A year of miracles: 1915

The months preceding the outbreak of the First World War, as well as those that followed, plunged Debussy into such a state of creative sterility that on New Year's Day 1915 he confessed to Godet that "for months I no longer knew what it [music] was", and that even "the familiar sound of the piano had become hateful".[48] Overwhelmed by his debts and preoccupied

47 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1619

48 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1862

with his tours to Italy, Holland, Belgium and France, the composer lapsed into a profound mood of helplessness. However, he was still able to dust down some music he had written in 1901 to accompany a reading of Pierre Louÿs's *Chansons de Bilitis* (12/11-22) and to make a very fine arrangement of this for piano four hands, *Épigraphes antiques*, in July 1914 (8/9-14); he also made a piano solo transcription of the same pieces (5/9-14). Fortunately, during the course of 1915 he experienced a creative rebirth, such that on 20 September he was able to inform a friend, the conductor Désiré-Émile Inghelbrecht, that he was replying to him belatedly because he had "been re-learning about music… It's beautiful, all the same! It's even more beautiful than they realise in the various Societies: National, International, and other bad places… The emotional satisfaction one derives from getting a harmony just right is something that simply doesn't happen in any other kind of art! Forgive me. I sound as if I've just discovered music. But, in all humility, that's rather what I feel like."[49] Indeed, while staying in Pourville during the summer of 1915, he experienced an intense burst of creativity, and in the space of only four months composed *En blanc et noir* for two pianos, the *Études* for piano, and two sonatas – the Sonata for cello and piano and the Sonata for flute, viola and harp.

Completed on 20 July 1915, *En blanc et noir* (9/5-7) originally bore the title *Caprices en blanc et noir*, which Debussy derived from the collection of etchings by Goya to which the artist gave the title *Los Caprichos* (1799) – a set of merciless caricatures of human folly. In the end, the composer dropped the allusion to Goya's title, retaining only the colour reference. "These pieces derive their colour and emotion simply from the piano," he wrote to Robert Godet in February 1916, "like the 'greys' of Velasquez, if I may put it like that?"[50] But the shadow of war is ever-present, especially in the second piece, in which Debussy quotes both the Lutheran hymn *Ein feste Burg* and the *Marseillaise*, as an echo of the combat that was then being waged in the trenches.

The two sonatas form part of a much more ambitious cycle, as Debussy originally intended to write six sonatas for different instruments in a variety of combinations such as oboe, horn and harpsichord or trumpet, clarinet, bassoon and piano. Only three were completed, two of them in the summer of 1915. In these works, Debussy – who was deeply disturbed by the chaos and the absurdity of the war – was reacting against the Germanic influence on French music and paying tribute to the French aesthetic of the eighteenth century, that of Couperin and Rameau. The Sonata for cello and piano (13/5-7), which features a highly original second movement, is characterised by a remarkable concision and clarity. "It is not for me to pronounce on its quality, but I like the proportions and form of this work, almost classical in the most positive of the word," Debussy wrote to Durand in August 1915.[51] The Sonata for flute, viola and harp (13/8-10), which was written from September to October 1915, is steeped in nostalgia, as the composer acknowledged in a letter to Godet: "In a few days' time, you will receive the Sonata for flute, viola and harp. It belongs to that period when I still knew about music. It even harks back to a very old Claude Debussy – the one of the *Nocturnes*, it seems to me."[52]

The composition of a set of twelve *Études* (5/16 - 6/6), written in Pourville between 23 July and 29 September 1915, was prompted by Debussy's preparation of a new French edition of the Chopin studies intended to replace the German editions that had been in use until then. Durand entrusted the composer with the task of editing the Chopin studies in January 1915, and Debussy own *Études* were dedicated "to the memory of Frédéric Chopin". In four of them, Debussy exploits a particular interval in order to create a new sound world: the third, the fourth, the sixth, the octave and the semitone in *Pour les degrés chromatiques*. He also created several studies in ornamentation, notably *Pour les arpèges composés*. Writing to Durand in September 1915, he observed that he was "pleased to have brought off a work which – false vanity aside – will occupy a special niche." "From the point of view of technique, these *Études* will usefully prepare pianists for

49 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1937

50 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1972

51 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1916

52 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.2023

a better understanding of the fact that you cannot become a musician unless you have formidable hands."[53]

"Factories of nothingness"[54] (1916-18)

Back in Paris at the beginning of October 1915, Debussy returned to his house on the Avenue du Bois de Boulogne with some apprehension. In December 1915, he had an operation for colon cancer and underwent radium therapy, in the hope that this would cure his illness. From then on, he found everything a struggle, both physically and psychologically. The day before his operation, he wrote a short text with the title *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* and set it to music (23/7). The great success this piece enjoyed encouraged him to write a choral version (25/10) and to contemplate an orchestral arrangement. It fell to another friend, Désiré-Émile Inghelbrecht, to realise this project much later (23/8). Fully aware of the heart-tugging nature of the song, Debussy wrote to Paul Dukas: "Mama is dead, Papa is off to war; we have no more little wooden shoes; we would rather have bread than toys; and by way of conclusion: 'victory to the children of France'. That's all there is to it. But it goes straight to the heart of the citizenry."[55]

Apart from *Noël*, since the outbreak of war Debussy had contributed to the war effort by composing a *Berceuse héroïque* for piano (5/7) in November 1914, as his contribution to an album in honour of Albert I, the king of the Belgians; he orchestrated the piece the following month (17/6). In December 1915 he wrote an *Élégie* (5/15) in honour of the Empress Alexandra of Russia. He also produced a *Page d'album* in June 1915 for a charity concert in which his wife Emma was involved. And finally, he used the manuscript of his last work for piano, *"Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon"* (6/8), composed in February-March 1917, as payment in kind to his coal-merchant Monsieur Tronquin, a keen music-lover and collector of autographs!

Apart from these occasional pieces, Debussy was also engaged on his third and final Sonata, for violin and piano (13/11-13). This work's conception, especially that of the third movement, was a particularly difficult one, as can be seen from the composer's letters to his publisher. After months of doubts over the finale, in May 1917 Debussy informed Robert Godet that he had completed the work: "I've finished – finally! – the Sonata for violin and piano… By one of those very human contradictions, it is full of joyful tumult. In future, mistrust those works that appear to soar across the sky, they have often been mouldering in the dark of a gloomy brain… One such work is the finale of this sonata, which goes through the most curious contortions before ending up with the simple game of an idea that turns back on itself."[56] The composer's last completed work, this sonata is a distillation of his musical language in the rapid succession of thematic motifs that are combined with a novel play of sonorities between the two instruments, alternating with passages of a very intimate and angst-laden lyricism. Though he was by then seriously ill, Debussy gave the first performance of the work with the violinist Gaston Poulet at the Salle Gaveau on 5 May 1917. In September 1917, he remarked bitterly and sadly that since the blessed summer of 1915, when he thought that he had "beaten ill fate", he had composed very little: "What has happened since then – I hardly dare think about it! But I am still ill and the catalogue of my works has not grown much! On the contrary: I'm a year older… This doesn't exactly help me to sort out my future? I absolutely have to find a way out of this situation; to shake off that soot that seems to clog up my brain; if not, I'll take myself off to the other world."[57] Debussy was confined to bed from the beginning of November 1917 onwards, and died on 25 March 1918.

Denis Herlin

Translation: Paula Kennedy

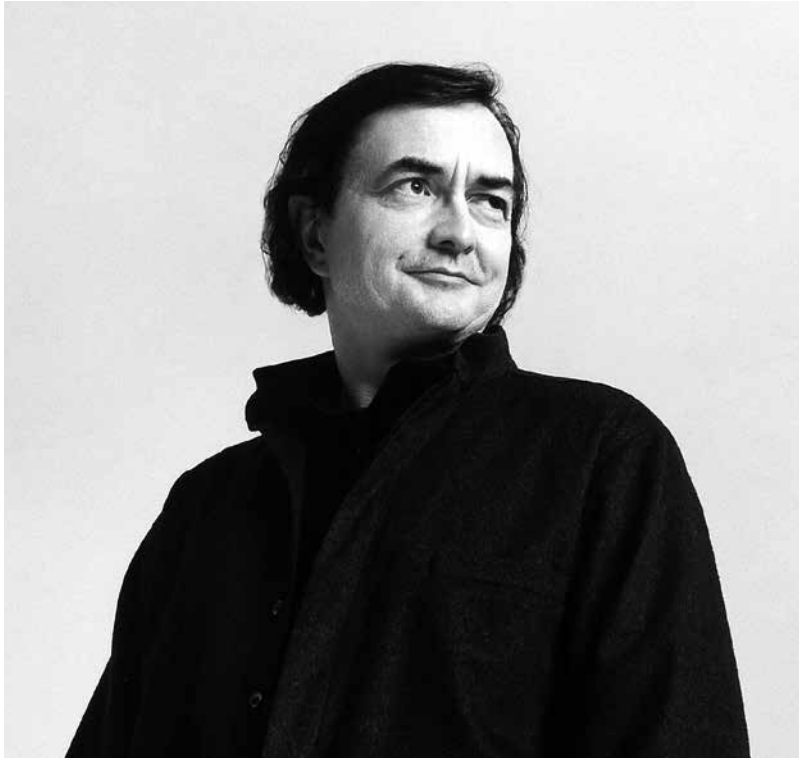
53 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1939

54 Quotation of a verse by Jules Laforgue. See Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.1972, 2033

55 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.2106

56 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.2106

57 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p.2148-2149



Pierre-Laurent Aimard

Olivier Chauzu & Jean-Pierre Armengaud

Bertrand Chamayou

Natalie Pérez

Philippe Cassard

Natalie Dessay

Véronique Gens

Auf den Spuren von Claude Debussy

Von Denis Herlin
Leiter des Forschungszentrums CNRS (IReMus)
Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke
von Claude Debussy (Durand)

Im Februar 1889 füllte der junge Debussy einen englischen Fragebogen aus, in dem es um Eigenschaften und Vorlieben ging. Nach seinem Geständnis, dass er gerne „Seemann" geworden wäre und mit Vorliebe „exklusiven Tabak rauche beim Lesen" der Werke von Flaubert, Poe und Baudelaire, dass er die Gemälde von Botticelli und Gustave Moreau bewundere und die Musik von Palestrina, Bach und Wagner, antwortete er auf die letzte Frage („Ihr Leitspruch"): „Immer höher"[1]. Unabhängig von dem scherzhaften Ton des Fragebogens charakterisiert diese lakonische Antwort seine musikalische Entwicklung, seine unermüdliche Suche nach ständiger Erneuerung. So schrieb er in dem Moment, als er die Arbeit an der Komposition seiner einzigen Oper *Pelléas et Mélisande* aufnahm, im Oktober 1893 an Ernest Chausson, dass er „die Musik hinter allen Schleiern sucht, mit denen sie sich verhüllt, selbst vor ihren glühendsten Anhängern!"[2] Viele Jahre nach *Pelléas*, gestand Debussy im Dezember 1911 einem seiner alten Freunde, dem Schriftsteller und Musikwissenschaftler Robert Godet: „Je weiter ich gehe, desto größer wird mein Entsetzen vor dieser *gewollten* Unordnung, die nichts anderes ist als eine ‚Täuschung des Gehörs'. Wie auch die bizarren oder lustigen Harmonien, die nichts anderes sind als Gesellschaftsspiele… Wie viel muss man erst finden, dann löschen, bis man an das nackte Fleisch der Emotion herankommt… der reine Instinkt müsste uns doch warnen, dass die Stoffe, die Farben nur illusionäre Verkleidungen sind!"[3]

Aber diese große Anstrengung bescherte ihm auch, zu unterschiedlichen Zeiten in seinem Leben, intensive Momente der Verzweiflung, besonders um 1897/1898,

1 Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure und Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, S. 68.
2 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 161.
3 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1471.

als er versuchte, die drei *Nocturnes* für Orchester abzuschließen. Am 14. Juli 1898 schrieb er an seinen Verleger Georges Hartmann, dass er „der Musik nur unmögliche Dinge“[4] abverlangt habe. Einem Journalisten der *New York Times*, der ihn im Juni 1909 interviewte, schilderte er sein besonderes Verhältnis zum Komponieren: „Es gibt Tage und Wochen, ja sogar Monate, in denen ich überhaupt keine Ideen habe. Trotz aller meiner Bemühungen kann ich nichts Vernünftiges produzieren. Man sagt, dass einige Komponisten es schaffen, regelmäßig eine bestimmte Menge Musik am Tag zu schreiben, aber ich gestehe, dass ich dieses System absolut nicht verstehen kann.“[5]

Ausbildung und Aufnahme am Konservatorium (1870-1879)

Nichts wies darauf hin, dass der Erstgeborene des Ehepaars Debussy einmal Komponist werden sollte. Geboren am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye, stammte er aus bescheidenen Verhältnissen und wuchs in einer Familie auf, die nach Aussagen von einem seiner Kameraden am Konservatorium, Paul Vidal, aber keinesfalls „gewöhnlich“ war, in dem Sinne dass „[dieses Paar] sich für alles interessierte, über alles auf dem Laufenden war.“ Und Vidal fuhr fort: „Dieser Haushalt eines kleinen Angestellten war über alle Neuigkeiten an den Theatern informiert und sprach gern darüber.“[6] Im Zuge der Unruhen des Jahres 1870 durch den Deutsch-Französischen Krieg, der mit der Niederlage von Sedan endete und zu der Revolutionsregierung *Commune de Paris* führte, zog ein Teil der Familie Debussy nach Cannes zur Tante Clémentine. Sie war es auch, die das musikalische Talent des jungen Claude entdeckte, der zu dieser Zeit noch den Vornamen Achille trug, den er später höchst lächerlich fand, sodass er ihn bereits im Dezember 1889 gegen seinen zweiten Vornamen Claude tauschte und zu Claude-Achille umwandelte. Im September 1892 verzichtete er dann endgültig auf den Namen Achille. In Cannes erhielt er seinen ersten Unterricht bei dem Violinisten Jean Cerutti: „Einem alten italienischen Meister mit einem nicht minder alten Klavier der Firma Ignace Pleyel, dessen sanfte Töne die Vergangenheit aufleben ließen. Der Meister war ein Affe, der ob der unzähligen falschen Töne des kleinen Jungen, der ich zu dieser Zeit war, Grimassen schnitt, das war […] mein Einstieg in die Musik.“[7]

Debussys Vater war in Paris geblieben und wurde während der Pariser Kommune verhaftet. In der Zeit seiner Inhaftierung machte er Bekanntschaft mit einem Leidensgenossen: Charles de Sivry, der ein weitgehend autodidaktisch ausgebildeter Musiker war, dessen Mutter Antoinette Mauté de Fleurville Klavier unterrichtete. Sie war die Schwiegermutter von Paul Verlaine und behauptete, eine Schülerin von Frédéric Chopin gewesen zu sein. Wie dem auch sei, Debussy behielt den Unterricht, den sie ihm großzügig ab Mai oder Juni 1871 angedeihen ließ, in guter Erinnerung. In einem Gespräch mit dem Schriftsteller Victor Segalen am 17. Dezember 1908 erklärte er: „Ich habe nur zwei gute Pianisten in meinem Leben gehört: meine alte Klavierlehrerin, eine kleine dicke Dame, die mich mit Bachs Musik konfrontierte und sie selbst unvergleichlich spielte, indem sie ihr Leben einhauchte (sie hat ihr eine Perücke aufgesetzt, was vielleicht daran lag, dass Bach selbst Perücke trug). Der zweite Pianist war Liszt, den ich in Rom gehört habe.“[8] Das Ergebnis konnte sich sehen lassen: Im Oktober 1872 wurde der junge Musiker am Konservatorium aufgenommen und kam im Alter von zehn Jahren in die Klavierklasse von Antoine Marmontel. Seine Familie hoffte, dass er eine glänzende Karriere als Klaviervirtuose antreten werde, doch diese Hoffnung wurde bald enttäuscht, denn das Studium des jungen Debussy endete mit einer Reihe von Misserfolgen bei den Wettbewerben für die Abschlussprüfungen: 1877 erhielt er einen Zweiten Preis für den ersten Satz der zweiten Sonate von Schumann, 1878 und 1879 ging er gänzlich leer aus. Seine Kommilitonen erinnerten

4 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 412.

5 Peter Bloom, „Une interview de Claude Debussy publiée dans New York Times du 26 juin 1910“, *Cahiers Debussy*, Nr.36 (2012), S. 50.

6 Paul Vidal, „Souvenirs d'Achille Debussy“, *Revue musicale* (numéro spécial: *La jeunesse de Claude Debussy*), t. VII/7 (1. Mai 1926), S. 14 (110).

7 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1047.

8 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 2207.

sich, dass Debussy trotz einer gewissen Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit insbesondere in der linken Hand eine erstaunliche Geschicklichkeit und Reichweite hatte und zuweilen eine verblüffende Zartheit und Weichheit des Tons erzielte. Dieser besondere Anschlag sollte charakteristisch bleiben für Debussys Spiel. In den Jahren 1909 bis 1914 waren es finanzielle Gründe, die den Komponisten zwangen, als Pianist in der Öffentlichkeit aufzutreten, wobei er ausschließlich seine eigenen Werke spielte (übrigens lieber als Begleiter denn als Solist) und seine Zeitgenossen durch die Klangschönheit seines Spiels beeindruckte, wie sein Verleger Jacques Durand notierte: „Ob er seine eigene Musik spielte oder die anderer Komponisten, am Klavier war Debussy ein Charmeur mit einem sanften Anschlag. Seit dem Unterricht bei Marmontel hatte er an seinen Fingern nicht mehr gearbeitet. Aber mit welcher Vollendung widmete er sich der Interpretation! Wenn er Chopin spielte, grenzte das an Magie. […] Zu den Pianisten, die von ihm Ratschläge für die Interpretation seiner Werke erbaten, pflege Debussy zu sagen: ‚Hauptsache, ich vergesse, wenn ich Ihnen zuhöre, dass das Klavier Hämmer hat'. Eine Lektion, über die sich nachzudenken lohnt."[9]

Die Entwicklung zum Komponisten (1880-1884)

Debussys Berufung zum Pianisten unterlag zwar gewissen Einschränkungen, aber das hielt ihn nicht davon ab, den Unterricht für Begleitung und Harmonielehre zu besuchen. Seine Kommilitonen aus jener Zeit erinnerten sich daran, dass Debussy sich oft ans Klavier setzte und Serien von Akkorden aneinanderreihte, die so unorthodox waren, dass Émile Durand, seinem Professor für Harmonielehre, die Haare zu Berge standen: Dem Journalisten der *New York Times* gestand Debussy im Juni 1910: „[Am Konservatorium] hat man mir erklärt, dass der eine Akkord so und so zu sein habe und der andere so und so; dass der eine ein Fall perfekter Harmonie sei und der andere nicht. Damals wie heute glaube ich, dass es die ‚perfekte' Harmonie nicht gibt. Lange habe ich mich dagegen gewehrt, Dinge zu lernen, die meines Erachtens dumm sind. Dann wurde mir bewusst, dass man zumindest so tun musste, als ob man sie lernen würde, um die Prüfungen zu bestehen. Also habe ich sie gelernt, aber ich habe mir immer meine eigenen Tricks ausgedacht, und wenn man uns etwas lehrte, habe ich immer selbst entschieden, ob es richtig oder falsch war. […] Da ich mit meinen Ideen nicht überzeugen konnte, habe ich lieber nicht darüber gesprochen!"[10]

Durch Vermittlung von Marmontel wurde Debussy ab dem Sommer 1880 als Klavierpartner der wohlhabenden russischen Aristokratin Nadeschda von Meck engagiert, einer glühenden Bewunderin Tschaikowskys, dem sie vierzehn Jahre lang leidenschaftliche Briefe schrieb, ohne ihm je zu begegnen. Der junge Debussy sollte nicht nur ihrem zahlreichen Nachwuchs Musikunterricht erteilen, sondern mit ihr zusammen vierhändig die Werke ihres Idols spielen. In diesem Zusammenhang arrangierte Debussy drei Tänze aus Tschaikowskys *Schwanensee* (8/15-17). Auf diese Weise entdeckte Debussy die russische Musik, für die er sein Leben lang eine gewisse Zuneigung bewahren sollte, insbesondere für das Werk Mussorgskys. Drei Sommer lang reiste Debussy an Nadeschdas Seite durch Europa mit Aufenthalten in Interlaken, Arcachon, Florenz, Rom, Moskau und Wien. Diese Exkursionen beflügelten jedoch nicht seine Reiselust, er bevorzugte die Ruhe seines Pariser Büros oder ein Haus am Meer. Während dieses Wanderlebens schrieb er in Fiesole im September und Oktober 1880 zwei seiner frühesten Kompositionen, einen *Danse bohémienne* für Klavier (1/1) und sein einzigartiges *Trio für Violine, Violoncello und Klavier* (12/1-4), das er dem Geiger Pachulsky und dem Cellisten Denilchenko widmete, zwei weiteren Musikern aus der Entourage von Nadeschda von Meck. Als Erinnerung an das gemeinsame Musizieren mit ihr ließ Debussy ihr im Winter 1880 seine *Symphonie in h-Moll für Klavier zu vier Händen* zukommen (6/16).

Zurück in Paris im November 1880 wurde er in die Klasse von Ernest Guiraud aufgenommen, der gerade zum Professor für Komposition am Konservatorium berufen worden war. Das oberste Ziel war der Grand Prix de Rome, die Krönung für

9 Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique [1re série]*, Paris, A. Durand et fils, Éditeurs, 1924, S. 74.

10 Bloom, S. 50-51.

jeden jungen Komponisten. Neben dem Ansehen, das der Preisträger genoss, war mit dem Preis ein zweijähriger Aufenthalt in der Villa Medici in Rom verbunden sowie ein Stipendium über den gleichen Zeitraum. Um dieses Ziel zu erreichen, musste man eine Reihe von Vorprüfungen bestehen, nämlich die Komposition einer Vokalfuge und eines Chors mit Orchesterbegleitung. So entstanden das *Salut printemps* (Wettbewerb 1882 24/13-14), *Invocation* (Wettbewerb 1883, 24/15-16) und *Le Printemps* (Wettbewerb 1884, 24/17-18). Waren diese Vorprüfungen bestanden, logierte der Kandidat für drei Wochen im Château de Compiègne und musste eine Kantate mit einem Text komponieren, der eigens für diese Gelegenheit geschrieben wurde. Im Mai 1883 wurde Debussy zu dem Wettbewerb zugelassen und sollte den Text *Gladiateur* von Émile Moreau vertonen, ein Thema, das ihn nicht sehr begeistert haben dürfte (23/9-15). Im Juni 1883 wurde das Werk am Institut vor einer Jury aufgeführt, die seinen „großzügigen musikalischen, aber bis zur Unmäßigkeit feurigen Charakter“ [11] hervorhob. Diese Kantate brachte ihm den Zweiten Preis ein. Im nächsten Jahr versuchte Debussy sein Glück aufs Neue und erhielt dieses Mal im Juni 1884 für seine Komposition *L'Enfant prodigue* (23/16-23), die Vertonung eines Textes von Édouard Guiraud, den Hauptpreis. Das Werk erschien kurze Zeit später beim Verlag Durand mit einer Widmung an Édouard Guiraud. 1907 wurde es auf Wunsch des Verlegers in Zusammenarbeit mit André Caplet überarbeitet, so gibt es davon eine zweite Auflage (24/3-11), ein unübliches Schicksal für eine Kantate für den Prix de Rome. Die gute Beziehung zwischen Debussy und Guiraud war nicht unwichtig für den Erfolg, wie Jacques Durand in seinen Erinnerungen notierte: „Der Meister und der Schüler verstanden sich hervorragend; sie waren nicht nur durch ihre Musikalität ein Herz und eine Seele, sie waren auch leidenschaftliche Zigarettenraucher und Nachtschwärmer. Oft trafen sie sich des Abends in einem kleinen Café in der Rue La Bruyère und spielten Billard und konnten sich erst losreißen, wenn das Café schloss. […] Guiraud war sehr kultiviert, er liebte die Malerei und hatte einen feinen Sinn für die Musik und Freude an subtilen Harmonien […] Guiraud erkannte die tiefe Musikalität Debussys.“[12] Neben den strengen Aufgaben im Zusammenhang mit dem Prix de Rome musste Debussy eine gewisse Anzahl an weiteren Kompositionen fertigstellen, so entstanden etwa das *Andante cantabile* für Klavier zu vier Händen (für die Prüfung im Januar 1881, 6/17) und die *Première Suite d'orchestre* (für die Prüfung im Februar 1884, 7/7-10 und 14/1-4).

Lieder für Madame Vasnier (1880-1885)

Parallel zu seinem Studium am Konservatorium verdiente Debussy ab 1880 seinen Lebensunterhalt als Klavierbegleiter für den Gesangsunterricht, den Madame Moreau-Sainti den Damen von Welt dienstags und freitags in der Rue Royale an der École Internationale de Musique erteilte. Ihr widmete er im Juni 1882 das Lied *Nuit d'étoiles* (19/2), sein erstes Werk, das veröffentlicht wurde. Hier traf er auch Marie Vasnier, Tochter eines Musikprofessors und eine begabte Laien-Sopranistin, die im Alter von 17 Jahren den Staatsbediensteten und Kunstsammler Henri Vasnier geheiratet hatte. Fasziniert von ihrem musikalischen Talent und von ihrem Charme, den der Maler Jacques-Émile Blanche 1888 in einem wunderbaren Pastell festgehalten hat (heute befindet es sich im Petit Palais), verliebte sich Debussy leidenschaftlich in diese 14 Jahre ältere Frau und hatte eine Affäre mit ihr, die bis Dezember 1885 dauerte. Er komponierte etwa dreißig Lieder für sie sowie ein *Chanson des brises* für Solo-Sopran, Frauenchor und Klavier zu vier Händen (24/12), von dem kürzlich eine von Debussy kommentierte handschriftliche Kopie entdeckt wurde. Vor seiner Abreise nach Rom stellte Debussy eine Sammlung von 13 dieser Lieder zusammen (19/14, 27-30 und 20/2-9) und schrieb folgende Widmung darauf: Für Madame Vasnier. Diese Lieder, die nur durch sie zum Leben erweckt wurden und ihre charmante Grazie verlieren, wenn sie einmal nicht mehr durch ihren melodischen Feenmund dringen.“ Sie sind für eine sehr hohe Stimmlage geschrieben und enthalten einige Vocalise-Passagen ohne Worte, eine Spielart, die Madame Vasnier offenbar besonders geliebt hat,

11 François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Paris, Fayard, 2003, S. 492.

12 Durand, S. 28-29

beispielsweise in *Rondel chinois* (19/6). Die ihr gewidmeten *Mélodies de Jeunesse* sind facettenreich und sehr virtuos wie *Les Elfes* (19/25) oder *Séguidille* (20/1). So schrieb der junge Komponist zwischen 1880 und 1885 um die vierzig Lieder (19/1-30 und 20/1-12), was etwa die Hälfte seines gesamten Liedschaffens ausmacht, von dem ein Großteil zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde. Neben den Kompositionen, die für den Prix de Rome erforderlich waren, bildeten diese Lieder ein fruchtbares Experimentierfeld für Vertonungen lyrischer Texte und Vokalkompositionen, deren Höhepunkt seine zwischen 1893 und 1895 entstandene einzige vollendete Oper *Pelléas et Mélisande* nach einem Stück von Maurice Maeterlinck bildete.

War aber eine leidenschaftliche Liebe die einzige Erklärung für Debussys Passion für eine musikalische Form, die er ab 1899 nach und nach vernachlässigen sollte? Als Autodidakt begeisterte sich Debussy sehr früh für die Poesie, wie einer seiner Kommilitonen am Konservatorium bestätigte: „Wir schlossen bald Freundschaft, ein Banville, in diesem Umfeld eher unerwartet, den er zu meiner Überraschung in den Händen hielt, bot dazu die Gelegenheit."[13] Debussy las die Dichter, die zu der Zeit in Mode waren, insbesondere die Parnassiens (die sich am Prinzip des L'art pour l'art orientierten, Anm. d. Übers.). Neben einigen seltenen Ausflügen zu Alfred de Musset und Théophile Gautier warf Debussy sein Auge in erster Linie auf zwei der Parnassiens: Théodore de Banville und Leconte de Lisle, außerdem auf Paul Bourget und Verlaine, der 1882 eher einen zweifelhaften Ruf hatte. So fand Debussy im Genre des Liedes eine einzigartige Gelegenheit, in aller Freiheit und jenseits erstarrter musikalischer Formen zu experimentieren und neue Wege zu gehen, angeregt durch die Lyrik, die ihn stark inspirierte.

In der Villa Medici (1885-1887)

Die Reise nach Rom zur Villa Medici im Januar 1885 setzte der Beziehung zu Madame Vasnier nach und nach ein Ende. Kaum war Debussy angekommen, schrieb er an Henri Vasnier, den Gatten seiner Geliebten: „Hier bin ich in dieser abscheulichen Villa. Und ich versichere Ihnen, dass mein erster Eindruck nicht gut ist."[14] Obgleich Debussy sich häufig kritisch über seinen Aufenthalt in Rom äußerte, der von Februar 1885 bis März 1887 dauerte, bemühte er sich, seine Bedenken mit Vorsicht zu formulieren. Dem Journalisten der *New York Times* lieferte er ein bemerkenswertes Resümee der zwei Jahre in der Villa Medici: „Ich bin also nach Rom gegangen. Zu Beginn habe ich mich schrecklich gelangweilt; aber nach und nach fing ich an zu arbeiten, und zuletzt habe ich mich sehr gut durchgeschlagen."[15] Er wurde liebevoll umsorgt von dem neuen Direktor, Ernest Hébert, der seine Begeisterung für die römischen Meisterwerke und die Fresken von Signorelli in Orvieto weckte. Debussy befreundete sich mit dem Grafen Primoli, dem Neffen der Prinzessin Mathilde, er hörte Liszt, der in der Villa spielte, und entdeckte die Messen von Palestrina bei Konzerten in der Kirche Santa Maria dell'Anima. Dank der komfortablen finanziellen Situation bestellte er bei einem Pariser Buchhändler die letzten literarischen Neuerscheinungen. Obgleich er „genug hatte von der Musik, dieser immer gleichen Landschaft" und „Manet sehen! und Offenbach hören!"[16] wollte, arbeitete er an verschiedenen Werken, von denen vier zu dem Pensum gehörten, das die Académie des Beaux-Arts von dem Stipendiaten erwartete. Das erste sollte zunächst das Bühnenwerk *Diane au bois* (26/1-4) sein, dessen Text von einer lyrischen Komödie aus der Feder Théodore de Banvilles stammte, doch schließlich entschied sich Debussy für die sinfonische Ode *Zuleima* nach Heines Tragödie *Almansor*. Dieses Werk, dessen Manuskript bedauerlicherweise verschollen ist, machte der Akademie regelrecht Angst, sie kam zu dem Urteil, dass „dieser Stipendiat sich ausschließlich damit zu beschäftigen scheint, Seltsames, Bizarres, Unverständliches und Unaufführbares zu produzieren."[17] Das zweite Werk, die sinfonische Suite für Chor, Klavier und Orchester *Printemps* (25/1-2),

13 Raymond Bonheur, „Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse", *Revue musicale* (numéro spéciale: *La jeunesse de Claude Debussy*), t. VII/7 (1er mai 1926), S. 3 (99).

14 Debussy, *Correspondance (1872 –1918)*, S. 22.

15 Bloom, S. 51.

16 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 51.

17 Lesure, *Claude Debussy*, S. 498.

in der Debussy „die langsame und kränkelnde Entwicklung der Lebewesen und der Dinge in der Natur, dann die aufsteigende Entfaltung und schließlich die strahlende Freude, zu neuem Leben geboren zu werden“[18] zum Ausdruck brachte, wurde von den Mitgliedern des Instituts scharf kritisiert, sie kamen zu der Einschätzung, dass „dieser vage Impressionismus einer der gefährlichsten Feinde der Wahrheit in den Werken der Kunst“[19] sei. Für das dritte Werk wählte der Komponist einen Text von Dante-Gabriel Rossetti aus: *La Damoiselle élue* (25/3-4) und bezeichnete seine Vertonung als „kleines Oratorium mit einer mystischen Note und ein bisschen heidnisch“[20]. Die Mitglieder der Académie urteilten: „nicht ohne Poesie und Charme, obgleich im Ausdruck und in den Formen noch jene modischen systematischen Tendenzen spürbar werden.“[21] Es war das zweite Orchesterwerk mit Chor von Debussy, das öffentlich aufgeführt wurde, nämlich im April 1893 in einem Konzert der Société Nationale de Musique. Das vierte Werk schließlich, eine *Fantasie für Klavier und Orchester* (14/5-7), wurde zu Debussys Lebzeiten nie aufgeführt, er wollte sie mehrfach überarbeiten, ohne zu einer Fassung zu gelangen, die ihn zufriedenstellte (14/8-10). Neben diesen Pflicht-Arbeiten schrieb er mehrere Lieder, darunter *Green*, fünf der *Ariettes* (20/13) nach Gedichten von Verlaine, eine Sammlung, die 1888 in Paris veröffentlicht wurde, als drittes Opus, das von ihm publiziert wurde (20/11-17). Debussy überarbeitete es 1903 und brachte es unter dem Titel *Ariettes oubliées* (22/8-13) erneut heraus. Er widmete „dieses (schon etwas alte Werk) Miss Mary Garden, der unvergesslichen Mélisande in liebevoller und dankbarer Hommage“ und nahm mit ihr zusammen 1904 drei der *Ariettes oubliées* auf (33/15-17).

Das Leben eines Bohemiens (1887-1891)

Zurück in Paris im März 1887 suchte sich Debussy keine feste Tätigkeit, anders als seine Kameraden aus der Zeit in der Villa Medici. Das war ein herausragendes Charakteristikum seiner Karriere. Tatsächlich traf Debussy die bewusste Wahl, von seiner Arbeit als Komponist zu leben, was keine leichte Entscheidung war, da er nur eine einzige Oper schrieb, *Pelléas et Mélisande*, und nur gelegentlich als Pianist und ab 1909 als Dirigent auftrat, um die wachsenden Schulden abzubauen. Massenet konnte von seiner Musik leben wegen der vielen Opern, die er komponierte, während Saint-Saëns seinen Lebensunterhalt hauptsächlich als Pianist verdiente. In dem erwähnten Interview mit der *New York Times* fasste Debussy seine Situation zwischen 1887 und 1893 sehr schroff zusammen: „Dann bin ich nach Frankreich zurückgekommen und wusste nicht genau, was ich machen sollte, bis zu dem Moment, als ich *Pelléas et Mélisande* entdeckt habe.“[22] Diese Zeit des Bohème-Lebens lässt sich jedoch nicht auf diesen kurzen Kommentar beschränken. Um sein täglich Brot zu verdienen, nahm er bestimmte herausgeberische Arbeiten an, insbesondere Transkriptionen der Werke von Saint-Saëns (11/7-19) und von Raff (6/9). Außerdem vertraute ihm Catulle Mendès, ein zu der Zeit sehr beliebter Schriftsteller, das Libretto zu *Rodrigue et Chimène* (26/5 bis 27/14) an, das Debussy von 1890 bis 1893 vertonte, aber in dem Moment aufgab, als er das Märchendrama *Pelléas et Mélisande* von Maeterlinck entdeckte. Sein Freund, der Komponist Paul Dukas, dem Debussy im Sommer 1893 Auszüge aus seiner Oper vorspielte, beurteilte „die episodischen Szenen […]“ als „vortrefflich und von einer harmonischen Finesse, die an seine ersten Lieder erinnert“, während Dukas „den Text […] allerdings null und nichtig“ fand, „eine Mischung aus parnassischem Schnickschnack und spanischer Barbarei“[23].

Debussy verkaufte dem Verleger Choudens mehrere Werke für Klavier (1/2-6), darunter ein *Marche écossaise* zu vier Händen, den der General Meredith Read bei ihm in Auftrag gegeben hatte (8/5) und den Debussy 1892 bis 1893 orchestrierte (14/11). Dem Verlag Durand lieferte er 1889 eine entzückende *Petite suite*

18 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 59.

19 Lesure, *Claude Debussy*, S. 500.

20 Debussy, *Correspondance (1872 –1918)*, S. 110.

21 Lesure, *Claude Debussy*, S. 502.

22 Bloom, S. 51.

23 Paul Dukas, *Correspondance*, éd. Georges Favre, Paris, Durand et Cie, 1971, S. 21.

für Klavier zu vier Händen (8/1-4), deren erste beide Titel aus den *Fêtes galantes* von Verlaine stammen. Henri Busser instrumentierte sie unter seiner Aufsicht im Jahr 1907 (18/6-9). Ebenfalls bei Durand erschien 1890 das Lied *Mandoline* (21/2), das aus der gleichen Sammlung von Verlaine-Vertonungen stammt, sowie zwei *Arabesques* für Klavier (1/11-12), über die Debussy viele Jahre später ein strenges Urteil fällte: „Nicht das, das ist zu schlecht“ [24], erklärte er einer seiner wenigen Schülerinnen, Madame Worms de Romilly, die sie ihm vorspielen wollte.

Er ging gern in Cafés, begeisterte sich für Schopenhauer und besuchte im Sommer 1889 die Weltausstellung. Insbesondere war er fasziniert von dem annamitischen Theater und von der javanischen Gamelanmusik, deren Klänge ein Echo in mehreren seiner Werke fand. Was sein Gefühlsleben anbelangt, so teilte er es zwischen 1892 und 1897 mit Gaby Dupont, einer bescheidenen Schneiderin aus Lisieux. Dieses mittellose Bohème-Leben sollte er noch viele Jahre später in guter Erinnerung behalten.

Während der Sommermonate 1888 und 1889 pilgerte Debussy wie viele französische Komponisten nach Bayreuth, um Wagners Opern zu hören. Seine erste Bekanntschaft mit der Musik des deutschen Komponisten datierte nicht aus diesen Jahren. Bereits in den 1880er-Jahren spielte er verschiedene Wagner-Opern in der Fassung für Singstimme und Klavier und fertigte 1889 eine Transkription der Ouvertüre von *Der fliegende Holländer* für zwei Klaviere (10/9). Während der beiden Bayreuth-Reisen besuchte er im August 1888 *Die Meistersinger von Nürnberg* sowie *Parsifal* und im August 1889 *Tristan und Isolde*. Während *Der Ring* Debussy eher irritierte, schätzte er *Parsifal* besonders und vor allem *Tristan*, dessen Partitur er auswendig kannte, so der Schriftsteller und glühende Wagner-Anhänger Pierre Louÿs, mit dem Debussy seit dem Herbst 1893 befreundet war. Diese Wagner-Erfahrungen übten einen maßgeblichen Einfluss auf die Komposition des Lied-Zyklus aus, den Debussy *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* (20/18-22) nannte. Der Klavierpart ist quasi orchestral – Debussy

24 François Lesure, *„Debussy professeur par une de ses élèves“*, Debussy, Textes, Paris, Radio France, Van Dieren, 1999, S. 14-15.

orchestrierte nur *Le Jet d’eau* im Jahr 1907 (21/1). Die eher instrumental als vokal behandelte Stimme, Leitmotive und häufige Chromatik – all dies sind Elemente, die Wagners Einfluss im Werk Debussys unterstreichen. Nach dieser Sammlung, die Debussy auf eigene Kosten im März 1890 herausgab, kämpfte er leidenschaftlich gegen die Faszination für das „Phantom des alten Klingsor alias R. Wagner“[25].

Nach der Baudelaire-Episode wandte sich Debussy im Jahr 1891 wieder Verlaine zu. Einerseits kehrte Debussy zu drei Gedichten der Sammlung *Fêtes galantes* zurück, die er bereits 1882 vertont hatte (21/10-12), und fertigte davon eine fast ganz neue Fassung an, andererseits wählte er drei weitere Texte aus, die aus dem dritten Abschnitt der Gedichtsammlung *Sagesse* stammten. Debussys Vertonungen wurden erst 1901 unter dem Titel *Trois mélodies* veröffentlicht. Letztere wiesen bereits auf Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* voraus, die Debussy im Sommer 1893 in Angriff nahm.

25 Debussy, *Correspondance (1872 –1918)*, S. 160.

Eine entscheidende Wendung: vom *Prélude à l’après-midi d’un faune* zu den *Proses lyriques* (1892-1894)

Neben den Vertonungen der Gedichte von Baudelaire und Verlaine markierte das Jahr 1892 eine entscheidende Wendung in der Entwicklung des Komponisten. Herausgeberische Arbeiten und Auftragskompositionen wurden immer seltener, wie die Transkriptionen oder seine Oper *Rodrigue et Chimène*, und auch die Klavierkompositionen ruhten vorübergehend, damit Debussy sich auf ein Orchesterwerk, das *Prélude à l’après-midi d’un faune*, ein *Streichquartett* und vier Lieder nach eigenen Texten, die *Proses lyriques* (21/17-20), konzentrieren konnte. Bezaubert von den *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* wollte der Dichter Stéphane Mallarmé den talentierten jungen Komponisten kennenlernen, um ihm vorzuschlagen, seinem *Après-midi d’un faune*, das auf der Bühne des Théâtre d’Art von Paul Fort aufgeführt werden sollte, ein „musikalisches Nichts“ hinzuzufügen. Die Aufführung kam zwar nicht zustande, aber das „musikalische Nichts“ wurde ein

prächtiges Orchesterwerk. Es ist unter dem Namen *Prélude à l'après-midi d'un faune* (15/1) bekannt geworden und entstand zwischen 1892 und September 1894. Dieses Orchesterstück, das Debussy Ende 1894 für zwei Klaviere bearbeitete, stellte die Klanglandschaft auf den Kopf und brachte eine bis dato unbekannte Geschmeidigkeit und Flexibilität in die sinfonische Musik. Kein anderes Orchesterwerk wurde zu Debussys Lebzeiten so häufig aufgeführt wie dieses. Im März 1910 erinnerte er sich an die Begegnung mit dem Dichter, der ihn wahrscheinlich im Frühjahr 1893 in seinem Domizil aufsuchte, um das Ergebnis anzuhören: „Nachdem er zugehört hatte, blieb er einen langen Moment stumm und sagte dann: ‚Mit so etwas habe ich nicht gerechnet! Diese Musik verlängert die Emotion meines Gedichtes und behandelt die Gestaltung mit mehr Leidenschaft als die Farbe'."[26] Mit seinem einzigen *Streichquartett* (12/7-10) – einer echten Herausforderung für einen jungen Komponisten – erneuerte Debussy die Ästhetik durch seine Suche nach Klangfarben, die er mit einer enormen Expressivität kombinierte, vor allem im dritten Satz. Zunächst widmete er das Werk Ernest Chausson, schließlich aber wurden die Mitglieder des Quatuor Ysaÿe Widmungsträger, die das Quartett im Dezember 1893 uraufführten. Auch die *Proses lyriques* (21/17-20), für die Debussy vier Gedichte in freiem Vers verfasste – eine Ästhetik, die die symbolistischen Dichter bevorzugten –, bildeten eine wichtige Wende in Debussys Umgang mit poetischen Texten: Oft empfand er, dass die Verse den Komponisten zu sehr einschränken, und suchte nach „einer rhythmisierten Prosa", in der „man sich wohler fühlt" und mit der man sich „besser in alle Richtungen drehen kann" [27]. Das erste der *Proses lyriques*, *De Rêve*, widmete Debussy Vital Hocquet, den er in den 1890er-Jahren im Kabarett *Le Chat Noir* kennengelernt hatte, das zweite Raymond Bonheur, der auch Widmungsträger des *Prélude à l'après-midi d'un faune* war, während er mit den beiden letzten seinen Freundeskreis bedachte, der ihn zwischen1893 und 1895 finanziell unterstützte: die Frau von Ernest Chausson, Jeanne, und ihr Schwager, der Maler Henry Lerolle. Der Tochter von Lerolle, Yvonne, widmete Debussy 1894 drei *Images* für Klavier mit humorvollen Titeln (1/14-16) – seine Art des Dankes für ihre Fürsorge in diesen Jahren. Den vier *Proses lyriques* ist die umfangreiche Form gemeinsam, ebenso in ihrer Länge wie in der Stimmlage, und die orchestrale Fülle des Klavierparts. Sie spornte Debussy an, eine Orchestrierung von *De Grève* in Angriff zu nehmen, die nach dem Tod des Komponisten von Roger-Ducasse vollendet wurde (CD 21/22) und auf den gesamten Zyklus erweitert wurde (CD 21/21-24).

Pelléas et Mélisande (1893-1902)

Die Vollendung der drei großen Werke, des *Prélude*, des *Streichquartetts* und der *Proses lyriques*, fiel mit dem Beginn der Komposition von *Pelléas et Mélisande* (28-1 bis 30/1) im August 1893 zusammen. Nachdem Debussy das Stück im Mai 1893 im Théâtre des Bouffes-Parisiens gesehen hatte, aufgeführt durch die Truppe von Aurélien Lugné-Poe, kaufte er das Buch von Maeterlinck. Die Atmosphäre, die aus dem Text hervorging, entsprach dem Libretto, das er seit langer Zeit suchte, wie er Guiraud um 1889 mitteilte: eine Atmosphäre „der *halb ausgesprochenen* Dinge. 2 Träume, die miteinander verknüpft sind: Das ist das Ideal. Kein Land, keine Zeitgebundenheit. Keine Szenen. Keinerlei Druck auf den Komponisten, der das Werk vollendet. Die Musik dominiert frech über das lyrische Theater. […] Ich träume kurze Gedichte: mobile Szenen. Sch[ere] mich nicht um die 3 Akte! Viele Szenen durch Orte und Charaktere; Personen, die nicht diskutieren, die Leben, Schicksal erleiden etc. …"[28] Debussy begann die Arbeit daran im August 1893, erhielt Maeterlincks Zustimmung im Oktober 1893 und vollendete seine Oper zwei Jahre später, wie er Henry Lerolle im August 1895 mitteilte: „Ich sah mich mit der traurigen Notwendigkeit konfrontiert, *Pelléas* zu vollenden, während Sie so weit fort sind von mir! Es war übrigens nicht ohne einiges Getrampel; vor allem die Szene zwischen Golaud und Mélisande! Denn dort

26 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1261.

27 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, S. 207.

28 Sylvie Douche, „Transcription littérale du carnet de notes de Maurice Emmanuel au sujet des échanges Debussy-Guiraud (1889-1890)" , *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, éd. Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche und Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, S. 282.

kommt die Katastrophe ins Rollen, dort wo Mélisande beginnt, Golaud zu belügen und sich über sich selbst klar zu werden, wobei ihr der gleiche Golaud hilft, ein guter Mann, trotzdem, der zeigt, dass man nicht ganz ehrlich sein muss, sogar gegenüber den kleinen Mädchen. Ich glaube, dass die Szene vor der Grotte Ihnen gefallen wird, das Geheimnisvolle der Nacht, wo zwischen so viel Stille ein Grashalm, der in seinem Schlaf gestört wurde, ein beunruhigendes Geräusch macht und das Meer seine Klagen dem Mond erzählt, und Pelléas und Mélisande haben ein wenig Angst zu sprechen angesichts von so viel Mysterium."[29] Debussy musste allerdings noch sieben Jahre warten, bis er seine Oper auf der Bühne der Opéra-Comique unter der Leitung von André Messager sehen konnte, mit Mary Garden in der Rolle der Mélisande (33/18) und Jean Périer als Pelléas. Nach einer umstrittenen Uraufführung am 28. April 1902 setzte sich die Oper von Debussy bald durch und wurde zu seinen Lebzeiten 107 Mal an der Opéra-Comique aufgeführt und darüber hinaus in Brüssel, Frankfurt, New York, London, Mailand, Köln, Prag, München, Berlin, Wien, Philadelphia, Boston, Chicago… Debussy, der bis dahin als Komponist nur einem kleinen Kreis bekannt war, wurde in kürzester Zeit zu einer der wichtigsten Figuren im Musikleben Frankreichs.

Dunkle Jahre in der Ehe mit Lilly (1896-1899)

Allerdings vergingen zwischen dem Abschluss einer ersten Fassung der Oper im August 1895 und ihrer Uraufführung im April 1902 sechs besonders dunkle Jahre. Obwohl Debussy in Georges Hartmann einen Rückhalt und einen Verleger gefunden hatte, der sein Talent erkannte, erlebte Debussy eine Zeit des intensiven Zweifelns, beruflich wie privat. Er verliebte sich in eine bürgerliche Frau: Alice Peter, geborene Loewenstein. Ihr widmete er im Jahr 1899 die drei *Chansons de Bilitis* (22/1-3) und schenkte ihr den Entwurf zu dem zweiten der Lieder, *La Chevelure*, mit seinem hocherotischen Text. Die *Chansons de Bilitis* sind intime Meisterwerke von einer weniger großen vokalen Klangfülle (wahrscheinlich macht sich hier der Einfluss von *Pelléas et Mélisande* bemerkbar). Die Klavierbegleitung ist viel sparsamer als bei den *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* oder den *Proses lyriques*. Debussy plante im Sommer 1898 sogar eine zweite Sammlung von fünf *Proses lyriques* nach eigenen Texten und nannte sie *Nuits blanches* (22/4 –5). Nur zwei davon sind überliefert und wurden in den 2000er-Jahren editiert. Ihr gequälter und schmerzvoller Ausdruck hat Debussy wahrscheinlich auf eine Veröffentlichung verzichten lassen.

Neben diesen Liedern, einer Gattung, die Debussy nach und nach ruhen ließ, konzentrierte er sich auf die drei *Nocturnes* für Orchester (15/2-3). Er begann damit im Dezember 1897 und schloss sie zwei Jahre später, im Dezember 1899, nach vielen Qualen ab. „Sie werden die drei *Nocturnes* hören und besitzen, die mich mehr Mühe gekostet haben als die fünf Akte von *Pelléas*" [30], schrieb er im September 1898 an Hartmann. Mit diesem sinfonischen Triptychon verlieh Debussy der Musik in *Nuages* und *Fêtes* eine völlig neue räumliche Dimension. In *Sirènes* setzte er einen Frauenchor ohne Worte als orchestrale Klangfarbe ein. Ravel war so hingerissen von der Schönheit der *Nocturnes*, dass er 1909 eine Transkription für zwei Klaviere anfertigte (9/8-10). Das Jahr 1899 endete mit einer weniger dunklen Klangfarbe, als es begonnen hatte. Nachdem er sich in einem bescheidenen Appartement in der Rue Cardinet eingerichtet hatte, heiratete Debussy am 19. Oktober Lilly Texier, ein Nähfräulein, in das er sich im April verliebt hatte. Die Trauzeugen waren der Komponist Erik Satie, für den er im Februar 1896 zwei der drei *Gymnopédies* orchestriert hatte (18/1-2), und Pierre Louÿs. Die Idylle war von kurzer Dauer; Debussy verließ Lilly im Juli 1904 zugunsten von Emma Bardac.

Komponieren für das Klavier (1900-1904)

Kurze Zeit nach der ersten Aufführung der *Nocturnes* im Dezember 1900 im Rahmen der Concerts Lamoureux widmete sich Debussy wieder dem Komponieren von Klaviermusik, nachdem die Gattung seit den 1890er-Jahren geruht hatte, mit Ausnahme der drei *Images* (1/14-16) von 1894, die er, wie wir bereits erwähnten,

29 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 267-268.

30 Debussy, *Correspondance (1872 –1918)*, S. 419.

Yvonne Lerolle widmete. Er hatte davon nur die *Sarabande* veröffentlicht, am 17. Februar 1896 in der Beilage des Grand *Journal*. Ravel orchestrierte das Stück 1922 (18/6). Übrigens fügte Debussy dieses Stück einer Sammlung hinzu, die er augenzwinkernd *Pour le piano* nannte (2/1-3), womit er bewusst die Anthologien für Klavier auf den Arm nehmen wollte, indem er die Sammlung durch ein *Prélude* und eine *Toccata* einrahmte. Das Triptychon wurde 1901 veröffentlicht und erstmalig im Januar 1902 von dem katalanischen Pianisten Ricardo Viñes, einem der Freunde von Maurice Ravel, zur Aufführung gebracht. Durch den plötzlichen Tod seines Verlegers Georges Hartman einige Monate zuvor wurde die Lage noch prekärer für Debussy. Wie er Pierre Louÿs anvertraute, war Hartmann „ein Glücksfall für [ihn] gewesen und er spielte diese Rolle bereitwillig und mit einem gütigen Lächeln, wie es bei Kunstliebhabern selten ist.“ [31] Als Zeichen seiner Dankbarkeit gegenüber Hartmann widmete Debussy ihm zwei große Werke: die drei *Nocturnes* für Orchester und *Pelléas et Mélisande*. Um die Rechnungen mit den Erben von Hartmann zu begleichen, stimmte er der Veröffentlichung der *Suite bergamasque* (1/7-10) im Jahr 1905 zu, ein Klavierwerk voller Charme und Poesie aus dem Jahr 1890, das er bei der Gelegenheit überarbeitete.

Glücklicherweise und dank des Erfolgs von *Pelléas* an der Opéra-Comique bot ihm der Verlag Durand 1903 einen Exklusiv-Vertrag an. Die Veröffentlichung der *Estampes* für Klavier (2/4-6) im gleichen Jahr bei Durand markierte also den Beginn eines geschäftlichen Abenteuers und einer persönlichen Freundschaft zwischen Jacques Durand und Debussy, die bis zum Tod des Komponisten im Jahr 1918 dauerte. Um die kontrastierenden Welten der *Estampes* in ihren Klangimpressionen zur Geltung zu bringen, wandte Debussy verschiedene musikalische Methoden an: Die Pentatonik in den *Pagodes*, die André Caplet in seiner Instrumentierung (18/10) hervorheben sollte, den Habanera-Rhythmus in *La Soirée dans Grenade* (von diesem Stück existiert eine Fassung für Klavier von Debussy [33/7]) sowie ein Volkslied: *Jardins sous la pluie* („Nous n'irons plus au Bois“), das

31 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 557.

er bereits im dritten der *Images* 1894 verwendet hatte. Dieser Sammlung wurde noch eine weitere hinzugefügt, bestehend aus drei wichtigen Werken: *D'un cahier d'esquisses* (2/7), *Masques* (2/8) und *L'Isle joyeuse* (2/9), entstanden zwischen 1903 und Juli 1904. *L'Isle joyeuse* erinnert an die Welt Watteaus, wie der Komponist in einem Brief im Juli 1914 bemerkte: „Es ist auch ein bisschen L'*Embarquement pour Cythère* (*Die Einschiffung nach Kythera*) mit weniger Melancholie als bei Watteau: Man trifft dort auf Masken der italienischen Komödie, auf junge Frauen, die singen und tanzen; und alles endet in der Glorie der untergehenden Sonne.“[32] Debussy bestätigte, dass dieses Klavierstück von orchestraler Klangfülle, das der italienische Dirigent Bernardino Molinari mit Debussys Einverständnis 1915 instrumentierte (18/11), zu den spieltechnisch schwierigsten Stücken gehöre. Der herbe und dunkle Charakter von *Masques* kontrastiert mit der schillernden Virtuosität von *L'Isle joyeuse*. Das Stück *D'un cahier d'esquisses*, dessen Titel sich ebenfalls auf die darstellende Kunst bezieht, war übrigens eines der Lieblingswerke von Maurice Ravel.

32 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1835.

Von den *Deux Danses* zu *La Mer* (1903-1905) – eine neue Idylle

Neben diesen Klavierwerken komponierte Debussy einige Auftragswerke wie die zwei *Danses sacrée et profane für Harfe und Streichorchester* und die *Rhapsodie für Saxophon und Orchester*. Bei den zwei *Danses* (16/1-2), entstanden im April/Mai 1904, kam die chromatische Harfe, eine neue Entwicklung im Harfenbau aus dem Hause Pleyel, zum Einsatz. Die *Rhapsodie für Saxophon* schrieb Debussy für die amerikanische Saxophonistin Elisa Hall. Er arbeitete daran in erster Linie im Frühjahr 1903, die Orchestrierung wurde jedoch nie vollendet. Roger-Ducasse übernahm diese Aufgabe 1919, ein Jahr nach dem Tod Debussys. Neben diesen beiden Auftragswerken widmete Debussys den Großteil seiner Zeit im Sommer 1903 während eines Aufenthalts in der Bourgogne einem neuen Triptychon für Orchester: *La Mer* (15/6-8) mit dem Untertitel *Trois esquisses symphoniques*, der auf die zeitgenössische Malerei anspielt. In dem 1905 im März abgeschlossenen Werk kommt das schillernde Spiel der Klangfarben in

einer nie gekannten Weise zur Geltung, vor allem im zweiten Satz, und setzte die Zeitgenossen in Erstaunen. Während der Uraufführung im Oktober 1905 im Rahmen der Concerts Lamoureux machte sich der Dirigent Chamille Chevillard, verunsichert durch das unerhört Neue und die hohen technischen Anforderungen des Werks, daran, „*La Mer* gnadenlos auseinanderzunehmen“[33], so der Kommentar von Debussy selbst. Erst im Januar 1908 bekam die Pariser Öffentlichkeit das Meisterwerk unter der Leitung von Debussy am Pult der Concerts Colonne erneut zu hören. In den folgenden Jahren wurden die *Trois esquisses symphoniques* zusammen mit dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* zu den zu Debussys Lebzeiten am häufigsten aufgeführten Werken.

Die Entstehung von *La Mer* fiel in eine besonders unruhige Zeit im Leben Debussys. Im Frühjahr 1904 verliebte sich der Komponist in Emma Bardac, eine Frau von Welt und Laiensängerin, die Fauré zu seinem Liedzylus *La Bonne Chanson* inspiriert hatte. Nachdem Debussy ihr im Mai 1904 die *Trois Chansons de France* (22/16-18) gewidmet hatte nach Gedichten von Tristan L'Hermite und Charles d'Orléans, einem Dichter, von dem Debussy 1898 zwei weitere Texte für einen Gesangverein vertont hatte (25/5-6), kehrte er zurück zu Verlaine und komponierte eine zweite Sammlung von *Fêtes galantes* (22/19-21), auf deren Titelblatt zu lesen war: „Pour remercier le mois de juin 1904, A.l.p.m.“ („Als Dank an den Monat Juni 1904, A.l.p.m.“). Diese ein wenig rätselhafte Abkürzung bedeutete „à la petite mienne“ („an die kleine Meine“), Debussys Kosename für Emma. Diese leidenschaftliche Liebe führte zum Bruch mit seiner ersten Frau Lilly. Doch mit diesem intimen Drama noch nicht genug: Lilly unternahm im Oktober einen Selbstmordversuch, der in der damaligen Musikwelt für einigen Wirbel sorgte. Daraufhin warfen einige Freunde Debussys ihm vor, seine Gattin für eine Frau verlassen zu haben, die mit einem reichen Bankier verheiratet war. Zahlreich Freunde des Paars wie André Messager, Mary Garden, Paul Dukas und Pierre Louÿs ergriffen Partei für Lilly und brachen die Beziehung zu Debussy ab – was für ihn eine tiefe Wunde blieb, wie er seinem Freund, dem Maler Paul Robert, im Dezember 1904 anvertraute: „Und die schöne Kampagne des Skandals hat begonnen; meine ‚Freunde‘ haben sich um das Bett meiner Frau [Lilly] versammelt und stimmen sich untereinander ab, welches das sicherste Mittel ist, um mich niederzustrecken. Und dabei wenden sie sich natürlich von mir ab – denn ich bin ein Elender […]. Das ist sehr menschlich, aber nicht schön.“[34] Im Zeitraum von wenigen Jahren begab sich Debussy von seinem bescheidenen Apartment in der Rue Cardinet in eine Villa in der Avenue du Bois de Boulogne (heute Avenue Foch). Dieser Wechsel entsprach zwar seinem erlesenen ästhetischen Geschmack und eröffnete ihm eine der größten Freuden seines Daseins mit der Geburt einer kleinen Tochter, Chouchou, im Oktober 1905, doch diese zweite Ehe brachte auch neue Zwänge mit sich: den ständigen Bedarf an Geld, um den gehobenen Lebensstil aufrechtzuerhalten, den Emma gewohnt war.

33 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 915.

34 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 876-877.

35 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 914.

Images für Klavier und Orchester (1905-1912)

Nach *La Mer* kehrte Debussy zum Klavier zurück und komponierte zwei Serien von *Images*. Das ursprünglich geplante Projekt, so wie Debussy es seinem Verleger Durand angeboten hatte, war sehr umfangreich: zwölf Stücke, sechs davon waren die zwei Serien von *Images* für Klavier, drei weitere waren ursprünglich für zwei Klaviere gedacht und wurden zu den *Images* für Orchester, die drei letzten wurden nicht näher benannt. Die erste Serie der *Images* für Klavier (2/11-13) erschien im Oktober 1905. Über das erste Stück *Reflets dans l'eau* schrieb Debussy im August 1905 an Durand, dass er es komplett überarbeitet habe, und zwar „nach den jüngsten Entdeckungen der harmonischen Chemie…“[35] Als zweites Stück komponierte Debussy eine *Hommage à Rameau* „im Stil einer *Sarabande*, aber ohne Strenge“ als Hommage an den großen französischen Opernkomponisten, von dem Durand im Laufe von mehreren Jahren eine große Werkausgabe heraus-

gab. Einen Monat später fragte Debussy Durand, ob er die *Images* angeschaut habe: „Ohne falsche Eitelkeit glaube ich, dass die drei Stücke gut gelungen sind und dass sie ihren Platz im Klavierrepertoire einnehmen werden… […] links von Schumann oder rechts von Chopin… as you like it." [36] Wie bei *La Mer* hauchte Debussy diesen Klavierkompositionen eine beispiellose formale Freiheit, Poesie und Farbenvielfalt ein. Zwei Jahre lagen zwischen der ersten Sammlung der *Images* und der zweiten (3/1-3). *Cloches à travers les feuilles* (*Durch Laub hindurch klingende Glocken*) illustriert auf wunderbare Weise und im symbolistischen Sinne die Verbindungen zwischen den Klängen und der Natur. *Et la lune descend sur le temple qui fut* (*Und der Mond senkt sich über den vergangenen Tempel*) steht für Debussys Vorliebe für den Orient – einen imaginären Orient, da er nicht die Gelegenheit hatte, sich dorthin zu begeben. Das dritte der *Images*, *Poissons d'or* (*Goldfische*), spielt auf eine japanische Lackmalerei mit Intarsien aus Perlmutt und Gold an, die in Debussys Arbeitszimmer hing. Ricardo Viñes war es, der die Uraufführungen dieser beiden Sammlungen spielte, im Februar 1906 und im Februar 1908.

Während die Entstehungsgeschichte der beiden *Images* für Klavier relativ kurz ist, zog sich die Entstehung der drei *Images* für Orchester (16/3-7) über einen längeren Zeitraum hin und dauerte von 1905 bis 1912. *Ibéria* ist das erste Stück und wurde 1908 vollendet. Dieses dreiteilige sinfonische Triptychon offenbart Debussys Faszination für Spanien, durch den Einsatz bestimmter Instrumente wie baskisches Tamburin und Kastagnetten ebenso wie durch die charakteristischen Rhythmen. Debussy war insbesondere stolz auf das Aufeinanderfolgen von *Parfums de la nuit* (*Die Düfte der Nacht*) und *Le matin d'un jour de fête* (*Der Morgen eines Festtages*) „[das] auf ganz natürliche Weise geschah": *„Es wirkt nicht, als ob es ausnotiert wäre…* Und der ganze Aufstieg, das Erwachen der Menschen und der Dinge… Es gibt einen Wassermelonenverkäufer und Kinder, die pfeifen, das sehe ich ganz klar vor mir…"[37]

36 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 914.

37 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1253.

Über *Rondes de printemps* (16/7), ebenfalls begonnen 1905 und abgeschlossen 1909, schrieb Debussy an seinen Freund Caplet, dass „das Orchester klingt wie ein Kristall, und es ist leicht wie die Hand einer Frau." [38] *Gigues* (16/3), das letzte Stück des Zyklus, datiert aus dem Jahr 1912 und räumt der Oboe d'amore, einem Instrument, das zu der Zeit selten zum Einsatz kam, eine führende Rolle ein. Die drei *Images* für Orchester wurden in ihrer Gesamtheit am 26. Januar 1913 im Rahmen der Concerts Colonne unter der Leitung von Debussy selbst uraufgeführt. Nach seinen Worten war die Aufführung „wunschgemäß nervös und vibrierend" [39]. André Caplet, der Debussy beim Bearbeiten der Korrekturabzüge der *Images* für Orchester half, hat eine bemerkenswerte Transkription für zwei Klaviere (10/4-8) geschaffen – vor allem von *Ibéria* –, die Debussy im Juni 1913 zusammen mit Ricardo Viñes im Théâtre des Champs-Élysées in einem Konzert spielte, in dem ausschließlich seine eigenen Werke zur Aufführung kamen.

38 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1252-1253.

39 Debussy, *Monsieur Croche*, S. 231.

Von *Children's Corner* zu den zwei Heften der *Préludes* (1908-1913)

Unter wachsendem finanziellem Druck sah sich Debussy, der kein brillanter Dirigent war, gezwungen, seine Werke immer häufiger selbst zu dirigieren, wofür er beträchtliche Gagen erhielt, nicht nur in Paris, sondern in ganz Europa: Im Februar 1908 trat er in London auf, im Dezember 1910 in Wien und Budapest, im Dezember 1913 in Sankt Petersburg und in Moskau, im Februar 1914 in Rom und im März 1914 in Amsterdam und Den Haag. Seine Auftritte als Pianist und Interpret seiner eigenen Stücke wurden seltener, in erster Linie trat er als Klavierbegleiter für Sänger auf, die seine Lieder darboten. Trotz der zunehmenden Konzertreisen schrieb Debussy weiterhin für das Klavier, im Jahr 1908 etwa komponierte er die sechs Stücke des Zyklus *Children's Corner* (2/14-19). Diese Sammlung, die er gern im Konzert spielte und auf einer Welte-Mignon-Walze aufnahm (33/8-13), offenbart verschiedene Facetten seines Charakters: Die Liebe zu seiner Tochter Chouchou,

Widmungsträgerin dieser Sammlung, sein Sinn für die Welt der Kindheit, von dem die Zeichnung zeugt, die er für das Titelblatt der Erstausgabe bei Durand anfertigte, seine Anglophilie, die ihn ein englisches Kindermädchen für seine Tochter aussuchen ließ, obwohl er nicht englisch sprach. Diese Anglophilie war auch an seinen Lektürevorlieben abzulesen (insbesondere bevorzugte er die Romane von Dickens und Kipling), und sie prägte auch seinen Sinn für Humor, der sich beispielsweise in der Karikatur der Klavierübungen von Clementi in *Doctor Gradus ad Parnassum* offenbart oder in der Anspielung in *Golliwogg's cake walk* auf den Cake-Walk, Vorgänger des Ragtime und ein zu Debussys Zeit sehr beliebter Tanz. Es zeugt von Debussys Vertrauen zu Caplet, dass er ihm gestattete, den Zyklus 1910 zu orchestrieren, obwohl Debussy auch zu bedauern schien, dass dieser intime Schatz in ein „so prächtigen Gewand“ [40] gekleidet wurde (18/12-17).

Nach der Veröffentlichung von *Children's Corner* nahm Debussy einen weiteren Zyklus in Angriff, den er *Préludes* nannte. Das erste Heft entstand 1909/1910 (3/6-17) und das zweite 1912/1913 (4/1-12). Diese beiden Zyklen markierten eine neue Wende in Debussys Klavierschaffen, wobei der Umgang mit den Klangwelten sich mit dem Verfassen von Gedichten in Prosa vergleichen lässt. Debussy nannte diese Kompositionen *Préludes*: Tatsächlich lassen Titel und Anzahl (24 wenn man beide Hefte zusammenzählt) an die *Präludien und Fugen* von Bach oder an die *Préludes* von Chopin denken. Aber anders als Bach oder Chopin, die die einzelnen Stücke nach den Tonarten des Quintenzirkels anordneten, stützte sich Debussy auf Ausgangstonarten: B-Dur für das erste Heft und Des-Dur für das zweite. Wie Jean Roger-Ducasse, ein Verwandter von Emma Debussy, im September 1924 an Nadia Boulanger schrieb, sind diese Stücke jedoch „weniger Präludien als *stets visuelle* Impressionen, die in einem wie auch immer gearteten Rahmen eingeschlossen sind.“[41] Eine weitere Besonderheit dieser beiden Sammlungen besteht darin, dass Debussy die Titel nicht an den Anfang stellte, sondern in Klammern am Ende der Stücke angab, mit Auslassungspunkten. Vielleicht wollte er vermeiden, dass man ihnen zu viel Gewicht beimisst, zumal bestimmte *Préludes* wie *Le vent dans la plaine* über die Assoziation des Titels weit hinausgehen. Auf diese Weise brachte Debussy auch die Vorrangstellung der Musik gegenüber der visuellen Welt zum Ausdruck und machte deutlich, dass sie keinem wie auch immer gearteten Universum untersteht. Dennoch regen diese Titel die Fantasie an mit der Anspielung auf nahe Länder wie Spanien (*La sérénade interrompue*, *La puerta del Vino*) oder weit entfernte Ländern wie Indien (*La terrasse des audiences du clair de lune*), eine Methode, auf die Debussy bereits bei den *Estampes* oder den *Images* zurückgegriffen hatte. Glücklicherweise nahm Debussy einige seiner *Préludes* (33/2-6) auf und äußerte sich dazu gegenüber einem römischen Journalisten im Februar 1914: „Es stimmt, dass ich einige der *Préludes* ganz ordentlich interpretiere, die einfachsten von ihnen. Aber die anderen, bei denen die Noten mit einer extremen Geschwindigkeit aufeinander folgen, lassen mich zittern…“[42]

Zwischen diesen beiden Monumenten des ersten und zweiten Hefts der *Préludes* schrieb Debussy 1910 das Stück *La plus que lente* (3/18), das von der Begeisterung der Pariser Gesellschaft für den Langsamen Walzer zeugt. Im Februar 1912 orchestrierte er das Stück, zu dem er durch Leoni, Konzertmeister des Orchestre de l'Hôtel Carlton in Paris, inspiriert worden sein soll, und ließ dafür sogar ein Zymbal zum Einsatz kommen (16/9). Debussy fertigte auch eine Fassung für Klavier, die auf einem Welte-Mignon-Reproduktionsklavier aufgenommen wurde (33/14).

Theater-Projekte: vom *König Lear* bis zu *Der Untergang des Hauses Usher* (1904-1916)

Neben den Kompositionen für Klavier oder für Orchester widmete sich Debussy verschiedenen Theater-Projekten. 1904, mitten in der emotional für ihn so turbulenten Zeit, bekam er eine Anfrage von André Antoine, dem Direktor des Theaters mit gleichem Namen, Bühnenmusik für *König Lear* von Shakespeare zu schreiben. Debussy komponierte *Fanfare* und *Le som-*

40 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1332.

41 Jean Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, éd. Jacques Depaulis, Sprimont, Mardaga, 1999, S. 81.

42 François Lesure, „Claude Debussy à Rome, un profil et une conversation“, *Cahiers Debussy*, Nr. 11 (1987), S. 4.

meil de Lear, ohne die Zeit zu finden, die Musik zu orchestrieren (30/2-3). Es war Roger-Ducasse der sich dessen nach seinem Tod annahm (30/4-5). Obgleich Debussy die Werke Shakespeares besonders liebte und in Erwägung zog, Musik für *Wie es euch gefällt* zu schreiben, in Zusammenarbeit mit seinem Freund, dem Schriftsteller Paul-Jean Toulet, begeisterte er sich seit seiner Jugend für die Kurzgeschichten von Edgar Allan Poe. Nach der Oper *Pelléas et Mélisande* interessierte er sich für *Der Teufel im Glockenstuhl*. Von diesem Projekt, das er gegen 1911 aufgab, existieren noch Skizzen, aus denen er ein Klavierstück machte, das im Januar 1905 in der Beilage der Zeitschrift *Musica* veröffentlich wurde (2/10). Es war aber vor allem das Projekt *La Chute de la maison Usher* (*Der Untergang des Hauses Usher*), das ihn von 1907 bis 1911 und von 1916 bis 1917 beschäftigte. Ausgehend von Baudelaires Übersetzung des Textes von Poe erstellte Debussy verschiedene Fassungen des Librettos. Das Jahr 1909 war der Komposition der Oper gewidmet, wie er seinem Verleger Jacques Durand im Juni mitteilte: „Ich habe in den letzten Tagen an *Der Untergang des Hauses Usher* gearbeitet und einen langen Monolog des armen Roderick fast beendet. Es ist traurig zum Steinerweichen… es geht nämlich gerade um den Einfluss der Steine auf die Moral der Neurastheniker. Es riecht auf charmante Weise nach Moder, und das erreicht man, indem man die tiefen Töne der Oboe mit den Obertönen der Violinen mischt."[43] Trotz der vielen Entwürfe, die er hinterlassen hat, gelang es Debussy nicht, seine Oper abzuschließen. 1916, kurz nachdem seine schwere Krebserkrankung offenbar geworden war, der er im März 1918 erliegen sollte, vollendete er jedoch die endgültige Fassung des Librettos sowie den 1. Akt und zwei Bilder des 2. Aktes (30/6-10), was einem Drittel der Oper entspricht. In dem Bewusstsein, dass es schwierig werden würde, dieses Werk abzuschließen, das ihm so sehr am Herzen lag, vertraute er im August seinem Freund Paul Dukas an: „Es ist möglich, dass *Der Untergang des Hauses Usher* auch der Untergang des Claude Debussy wird. Das Schicksal sollte mir erlauben, das Werk zu vollenden, ich möchte nicht, dass man sich für das harte Urteil der Zukunft an *Pelléas* halten muss…"[44]

43 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1139.

Letzte Rückkehr zum Lied (1910-1913)

Nachdem sich Debussy fünf Jahre lang in erster Linie verschiedenen Instrumentalwerken gewidmet hatte, war 1910 ein fruchtbares Jahr für das Lied: Er lieferte seinem Verleger Jacques Durand zwei Zyklen: *Le Promenoir des deux amants* (22/26-27) und die *Ballades de François Villon* (22/23-25). Dabei knüpfte er an seine Erfahrungen aus dem Jahr 1904 an, widmete sich erneut dem Gedicht von Tristan L'Hermite und eröffnete seine Sammlung mit *La Grotte* (22/17) aus den *Trois Chansons de France*, jedoch ohne den Titel beizubehalten. So entstand ein Meisterwerk von prosodischer Raffinesse, das er seiner Frau Emma, seiner „petite mienne", widmete und bei Durand im August 1910 veröffentlichen ließ. Die Sammlung wurde im Juni 1913 von der Sopranistin Ninon Vallin und Debussy am Klavier aufgeführt. Die *Trois Ballades de François Villon* stammen aus der gleichen Zeit, Debussy komponierte sie im Mai 1910. Wie er selbst im März 1911 zugab, hatte er Schwierigkeiten, „zu folgen und die Rhythmen zu ‚schichten', ohne seine Inspiration zu verlieren" [45]. Entgegen seiner Gewohnheit fertigte Debussy einige Monate später eine brillante Orchestrierung (23/1-3). Die sehr unterschiedlichen Schreibweisen und Charaktere dieser drei Werke, in denen sich Schmerz, Bedauern und Leichtigkeit mischen (vor allem in dem dritten Lied), eröffneten ihm diese Möglichkeit. So verkörpern die *Trois Ballades de François Villon* Debussys Perfektion der Liedkunst, die im murmelnden Refrain des zweiten Liedes ihre Krönung fand: „En cette foi je veux vivre et mourir" („In diesem Glauben möchte ich leben und sterben". Zwischen Juni und Anfang Juli 1913 komponierte Debussy dann seinen letzten Lied-Zyklus: *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (23/4-6). Diese Wahl ist in mehr als einer Hinsicht erstaunlich. Zwar hatte Debussy in seiner Jugend Mallarmés Gedicht *Apparition* (20/10) meisterhaft vertont, doch er hatte sein Augenmerk jahrelang auf alte Dichter

44 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 2016.

45 Debussy , *Monsieur Croche*, S. 207

wie Villon oder Tristan L'Hermite gerichtet. Das erneute Interesse an der zeitgenössischen Dichtung, die er so liebte, lässt sich wahrscheinlich durch die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe der *Poésies* von Stéphane Mallarmé bei den Éditions de la Nouvelle Revue Française im Jahr 1913 erklären. In diesem Jahr konnte die abstrakte Schreibweise Mallarmés Debussy nur begeistern, entsprach sie doch seiner eigenen Suche nach „Chemie", die er in seinem letzten Werk, dem Ballet *Jeux*, zur vollen Entfaltung brachte.

Auftragswerke (1910-1914)

Im Laufe der gleichen Phase komponierte Debussy mehrere Gelegenheits- und Auftragswerke, allen voran eine *Rhapsodie für Klarinette*, die für den Abschlusswettbewerb am Pariser Konservatorium im Juli 1910 bestimmt war. Ursprünglich war sie in einer Fassung mit Klavierbegleitung gedacht (13/1), doch im Sommer 1911 schuf Debussy eine Orchestrierung (16/8), wahrscheinlich um die Ungeduld seines Verlegers zu besänftigen. „Dieses Stück ist sicher eines der liebenswertesten, die ich jemals geschrieben habe…!"[46], schrieb er an Jacques Durand. Im Oktober 1910, während seiner Konzertreise nach Wien und Budapest, erhielt Debussy einen Brief von dem italienischen Schriftsteller Gabriele D'Annunzio, der anfragte, ob er Musik für sein Mysterienspiel *Le Martyre de saint Sébastien* (31/1 bis 32/16) komponieren würde. Die Hauptrolle sollte von der androgynen Tänzerin Ida Rubinstein verkörpert werden. Trotz gewisser Vorbehalte und einer sehr kurzen Frist – *Le Martyre* sollte im Mai 1911 im Théâtre du Châtelet zur Aufführung kommen – nahm Debussy den Auftrag schließlich wegen der sehr guten finanziellen Konditionen an, auch weil ihn die Aufgabe eines Mysterienspiels reizte. Wegen der Kürze der Zeit ließ er sich von seinem Freund André Caplet unterstützen, der ihm half, die Orchestrierung dieses sehr raffinierten und komplexen Werks abzuschließen. Debussy war nicht glücklich darüber, dass er das Orchester bei den Vorstellungen dirigieren musste, so setzte Caplet auch die Fassung für Gesang und Klavier um sowie eine Transkription der Instrumentalpassagen für Klavier (6/10-15), die stark geprägt ist vom pianistischen Stil Debussys. Obwohl die Fristen eingehalten wurden und die Darbietung sehr gelungen war, konnte die Aufführung, die mehr als fünf Stunden dauerte, das unerhört Neue dieser Musik nicht wirklich erfassen. Um das wettzumachen, arrangierte Debussy im folgenden Jahr (1912) einen Großteil der Bühnenmusik als *Fragments symphoniques* (32/17-20) und plante am Ende seines Lebens vergeblich, sie in eine Oper umzuwandeln.

Zur gleichen Zeit wurde Debussy von einer anderen Tänzerin, der Kanadierin Maud Allan, gebeten, ein Ballett über ein ägyptisches Thema zu schreiben, das ursprünglich *Isis* heißen sollte, bevor es den Titel *Khamma* erhielt. Aus finanziellen Gründen nahm Debussy den Auftrag an und schrieb einen Klavierauszug für die Choreografie (4/13-16). Aber die mythomanische Persönlichkeit der Tänzerin und ihre materiellen und musikalischen Ansprüche stießen Debussy bald ab und er überließ Charles Koechlin die Aufgabe, die Orchestrierung abzuschließen, von der er die ersten zehn Seiten angefertigt hatte (17/1).

Nicht ohne Bedenken empfing Debussy im Juni 1912 den genialen Impresario der Ballets Russes Sergei Diaghilev, begleitet von dem Startänzer Vaslav Nijinsky. Für die Eröffnung des Théâtre des Champs-Élysées wünschten sie sich von Debussy ein Ballett nach ihrer Konzeption: *Jeux*. „In einem Park in der Abenddämmerung ist ein Tennisball abhandengekommen. Ein junger Mann und zwei junge Mädchen versuchen ihn wiederzufinden […] Man sucht einander, man verliert sich, man verfolgt einander, man streitet sich, man schmollt ohne Grund. Die Nacht ist lau, der Himmel in ein sanftes Licht getaucht, man küsst sich. […]" Debussy komponierte mit großer Geschwindigkeit und händigte den Klavierauszug (4/17) im September 1912 aus, damit Nijinsky seine Choreografie erstellen konnte. Die glanzvolle Orchestrierung des Balletts (16/10) war im April 1913 abgeschlossen, einen Monat vor der Premiere, und verunsicherte die Tänzer, die an die Klavierfassung gewöhnt waren. Am Donnerstag, dem 15. Mai 1913, fand die Uraufführung statt. Das Ballett wurde nicht mit großer Begeisterung aufgenommen und die Choreografie missfiel Debussy, wie er Robert Godet mitteilte: „Mit seinem

46 Debussy, *Correspondance (1872 –1918)*, S. 1468.

perversen Genius hat Nijinsky sich um eine spezielle Mathematik bemüht! Dieser Mann addiert die Zweiunddreißigstelnoten mit seinen Füßen, macht die Beweisführung mit seinen Armen, wird plötzlich von einer Halbseitenlähmung getroffen und hört der Musik mit bösem Blick zu. Es scheint, dass dies 'Stilisierung der Geste' genannt wird […] Die Musik, glauben Sie es mir nur, wehrt sich nicht!" [47]

Kurz vor der Premiere von *Jeux* wurde Debussy von dem Maler, Spielzeugerfinder, Bühnenbildner und Kinderbuchautor André Hellé angesprochen: Dieser schlug ihm vor, ein Ballett für Marionettentheater mit dem Titel *La Boîte à joujoux* zu schreiben, Debussy, der von Strawinskys *Petruschka* stark beeindruckt war und die Welt der Kinder ganz besonders liebte, konnte sich für ein solches Projekt nur begeistern. Im Laufe des Sommers 1913 komponierte er das *Prélude*, die vier Bilder der Geschichte sowie den Epilog, die im November des gleichen Jahres bei Durand in einer Fassung für Klavier (5/1-6) mit Zeichnungen von Hellé veröffentlicht wurden. Debussy begann mit der Orchestrierung, ohne sie abschließen zu können, wegen des Krieges und wegen seiner Krankheit. Es war der treue André Caplet, der sich dessen ein Jahr nach Debussys Tod annahm (17/1-5).

Das Wunder des Jahres 1915

Die Monate, die dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs vorausgingen, ebenso wie die, die folgten, lösten bei Debussy einen Zustand schöpferischer Lähmung aus, wie er Godet am 1. Januar 1915 gestand: „Monatelang wusste ich nicht mehr, was das war [die Musik]", und „selbst der vertraute Klang des Klaviers war [mir] abscheulich geworden."[48] Belastet mit Schulden und beschäftigt mit Reisen nach Italien, Holland, Belgien und England, befand sich Debussy in einem Zustand tiefer Verzweiflung. Dennoch schuf er im Juli 1914 aus einer Bühnenmusik für die Gedichte von Bilitis aus dem Jahr 1901 eine sehr schöne Fassung für Klavier zu vier Händen, *Épigraphes antiques* (8/9-14), die er auch für Klavier allein bearbeitete (5/9-14). Glücklicherweise endete das Jahr 1915 mit einem schöpferischen Neubeginn, sodass er seinem Freund, dem Dirigenten Désiré-Émile Inghelbrecht, am 20. September des gleichen Jahres schrieb, dass seine verspätete Antwort auf der Tatsache beruhe, dass er „die Musik von Neuem erlerne…": „Das ist trotzdem schön! Das ist sogar schöner, als man in vielen Gesellschaften denkt: nationale, internationale und andere böse Orte… Die Summe der Emotionen, die eine harmonische Umsetzung geben kann, ist in jeglicher Kunst unauffindbar! Entschuldigen Sie! Es sieht aus, als würde ich die Musik wiederentdecken, aber in aller Bescheidenheit: Das ist bei mir ein bisschen der Fall."[49] Während eines Aufenthalts in Pourville im Sommer 1915 legte er in der Tat eine rege schöpferische Aktivität an den Tag. Im Zeitraum von vier Monaten komponierte er *En blanc et noir* für zwei Klavier, die *Études* für Klavier und zwei Sonaten: die *Sonate für Violoncello und Klavier* sowie die *Sonate für Flöte, Viola und Harfe*.

Das Stück *En blanc et noir* (9/5-7), abgeschlossen am 20. Juli des gleichen Jahres, trug ursprünglich den Titel *Caprices en blanc et noir*, in Anlehnung an eine Sammlung von Farbradierungen Goyas aus dem Jahr 1799, in denen der Künstler eine scharfe Satire des menschlichen Daseins lieferte. Schließlich verzichtete Debussy auf den Bezug zu Goya und behielt nur die Anspielung auf die Farbe bei. „Diese Stücke wollen ihre Farbe, ihre Emotion aus dem Klavier ziehen!", schrieb er im Februar 1916 an seinen Freund Godet, „etwa die ‚Grautöne' von Velázquez – wenn Sie so wollen?"[50] Der Krieg blieb jedoch präsent, besonders im zweiten Stück, in dem Debussy den Choral von Luther (*Ein feste Burg*) einbrachte und die *Marseillaise* als Echo auf die Gefechte, die jeden Tag in den Schützengräben tobten.

Die beiden Sonaten fügten sich in einen größeren Zyklus, Debussy hatte ursprünglich sechs Sonaten für verschiedene Instrumente geplant, mit so verschiedenartigen Besetzungen wie Oboe, Horn und Cembalo oder Trompete, Klarinette, Fagott und Klavier. Nur drei kamen zur Vollendung, davon zwei im Sommer 1915. Als Reaktion auf den deutschen Einfluss

47 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1619.

48 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1862.

49 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1937.

50 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1972.

und tief erschüttert durch das Chaos und die Absurdität des Krieges, wollte Debussy der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts eines Couperin oder Rameau seine Reverenz erweisen. Debussy schrieb also seine *Sonate für Violoncello und Klavier* (13/5-7) mit einem seltsamen zweiten Satz, reich an Verzierungen, in einer seltenen Prägnanz und Klarheit. „Es steht mir nicht zu, die Qualität dieses Werks zu beurteilen, aber ich liebe daran die Proportionen und die Form, fast klassisch, im schönsten Sinne des Wortes“ [51], schrieb er im August 1915 an Durand. Die *Sonate für Flöte, Viola und Harfe* (13/8-10) entstand im September und Oktober 1915. Es geht davon eine große Nostalgie aus, wie Debussy seinem langjährigen Freund Robert Godet mitteilte: „In einigen Tagen werden Sie die *Sonate für Flöte, Viola und Harfe* erhalten. Sie gehört zu dieser Epoche, in der ich die Musik noch kannte. Sie erinnert sich sogar noch an den alten Claude Debussy, den der *Nocturnes*, so scheint mir.“[52]

Das Konzept für einen Zyklus von zwölf *Études* (5/16 bis 6/6), die Debussy zwischen dem 23. Juli und dem 29. September 1915 in Pourville komponierte, hat seinen Ursprung in der Neuauflage der *Études* op. 10 und op. 25 von Chopin, mit der Durand Debussy im Januar 1915 betraut hatte, um die deutsche Ausgabe zu ersetzen, weshalb sie „dem Gedenken an Frédéric Chopin“ gewidmet wurde. In vier der *Études* nutzte Debussy die Grundlagen ein und desselben Intervalls, um eine neue Klangwelt zu schaffen: Die Terz, die Quarte, die Sexte, die Oktave oder den Halbton für *Pour les degrés chromatiques* (*Die chromatischen Fortschreitungen*, Titel der Étude Nr. 7). Er schuf auch Etüden für die Verzierungen, insbesondere in *Pour les arpèges composés* (*Für die komponierten Arpeggien*, Titel der Étude Nr. 11). In einem Brief vom September 1915 an Durand schrieb Debussy, er sei „froh, ein Werk erfolgreich beendet zu haben, das, ohne falsche Eitelkeit, einen besonderen Rang einnehmen wird“: „Neben der Technik verhelfen diese *Études* zu einem besseren Verständnis, dass man ohne furchterregende Hände in die Musik gar nicht erst einzusteigen braucht.“[53]

51 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1916.

52 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 2023.

Die Fabriken des Nichts[54] **(1916-1918)**

Anfang Oktober 1915, begab Debussy sich mit Sorgen zurück nach Paris in die Avenue du Bois de Boulogne. Im Dezember 1915 wurde sein Darmkrebs operiert und er unterzog sich einer Radiumbehandlung, die die Krankheit stoppen sollte. Von dieser Zeit an hörte er nicht auf zu kämpfen, physisch und psychisch. Kurz nach dem chirurgischen Eingriff verfasste er rasch einen Text mit dem Titel *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, und vertonte ihn (23/7). Der große Erfolg dieses Liedes animierte ihn, eine Fassung für Chor (25/10) zu schreiben und eine Orchestrierung ins Auge zu fassen. Ein weiterer Freund, Désiré-Émile Inghelbrecht, sollte dies später umsetzen (23/8). Debussy war sich des etwas reißerischen Charakters von *Noël* durchaus bewusst und zögerte nicht, an Paul Dukas zu schreiben: „Maman ist tot, Papa ist im Krieg, wir haben keine kleinen Pantinen mehr, wir mögen Brot lieber als Spielsachen, und zum Abschluss: ‚Der Sieg den Kindern Frankreichs'. Das ist alles, was drinsteckt! Aber das erreicht die Herzen der Leute auf direktem Weg.“[55]

Übrigens trug Debussy seit Beginn der Kriegshandlungen zu den „Kriegsanstrengungen“ bei, indem er im November 1914 eine *Berceuse héroïque* für Klavier (5/7) komponierte, bestimmt für ein Album zu Ehren des Königs von Belgien, Albert I. Debussy orchestrierte das Stück im folgenden Monat (17/6) und komponierte dann, im Dezember 1915, eine *Élégie* (5/15) zu Ehren der Zarin Alexandra von Russland. Das Stück *Page d'album* (5/8) schrieb Debussy im Juni 1915 für ein Benefizkonzert, an dem auch seine Frau Emma teilnahm. Schließlich diente Debussys letztes Klavierwerk vom Februar/März 1917 *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* (6/8) als Zahlungsmittel für Kohlesäcke von M. Tronquin, einem Liebhaber der Musik und Kenner von Handschriften!

Neben diesen Gelegenheitsarbeiten

53 Debussy, *Correspondance (1872 –1918)*, S. 1939.

54 Zitat eines Verses von Jules Laforgue, siehe Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 1972-2033

55 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 2106.

komponierte Debussy seine dritte und letzte Sonate, jene für Violine und Klavier (13/11-13). Insbesondere der dritte Satz ist sehr schwierig, wie aus dem Briefwechsel mit Durand hervorgeht. Nach Monaten des Zögerns informierte Debussy seinen Freund Robert Godet über die Vollendung dieses Werks im Mai 1917: „Ich habe sie fertiggestellt – endlich! Die *Sonate für Violine und Klavier*… Sie ist geprägt durch den sehr menschlichen Widerspruch eines fröhlichen Tumults. Misstrauen Sie in Zukunft Werken, die im Himmel zu schweben scheinen, häufig entstammen sie der düsteren Fäulnis eines finsteren Gehirns… So das Finale dieser Sonate, das die seltsamsten Verformungen erfahren hat, um zum einfachen Spiel einer Idee zu gelangen, die um sich selbst kreist."[56] Als letztes abgeschlossenes Werk aus der Feder Debussys bildet sie die Quintessenz seiner Tonsprache in der raschen Abfolge der thematischen Zellen und offenbart ein neues Spiel der Klangfarben zwischen Klavier und Violine, aber auch Passagen einer sehr innerlichen, schmerzvollen Lyrik. Obwohl Debussy von seiner Krankheit bereits stark gezeichnet war, spielte er am 5. Mai 1917 die Uraufführung mit dem Geiger Gaston Poulet in der Salle Gaveau. Im September 1917 konstatierte er mit Bitterkeit und Traurigkeit, dass er seit dem gesegneten Sommer 1915, in dem er glaubte, „das böse Schicksal besiegt zu haben", wenig komponiert habe: „Was ist seither geschehen – ich wage kaum daran zu denken! Aber ich bin noch immer krank und der Katalog meiner Werke ist nicht viel größer geworden! Im Gegenteil: Ich bin ein Jahr älter… Das spricht nicht gerade für meine Zukunft. Ich muss unbedingt einen Weg finden, dem zu entkommen, den Ruß abzuschütteln, der mein Gehirn zu verstopfen scheint, ich werde ohne ihn in die andere Welt spazieren."[57] Ans Bett gefesselt ab dem 1. November 1917, starb Debussy am 25. März 1918.

Denis Herlin

Übersetzung: Dorle Ellmers

56 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 2106.

57 Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, S. 2148-2149.

INDEX

Aimons-nous et dormons (Banville), L 7 (1880)	SONGS	CD 19
Andante cantabile, L 10 (1881)	PIANO FOUR HANDS	CD 6
Apparition (Mallarmé), L 57 (1884)	SONGS	CD 20
Arabesques, L 74 (1890-91)	PIANO	CD 1
Ariettes (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
Ariettes oubliées (Verlaine), L 63b (2nd version) (1903)	SONGS	CD 22
Ariettes oubliées (Verlaine), L 63c (2nd version) (1903, orch. Caplet 1912)	SONGS	CD 22
Ariettes oubliées: Il pleure dans mon cœur, L 63/2c (1887, arr. for violin and piano by Hartmann 1908)	CHAMBER MUSIC	CD 13
La Grotte « Auprès de cette grotte sombre » (L'Hermite) from **Trois Chansons de France**, L 115 (1904)	SONGS	CD 22
Ballade (Ballade slave), L 78 (1890-91)	PIANO	CD 1
Ballade de Villon à s'amye from **Trois Ballades de François Villon**, L 126a (1910)	SONGS	CD 22
Ballade de Villon à s'amye from **Trois Ballades de François Villon**, L 126b (1910, orch. Debussy 1910)	SONGS	CD 23
Ballade des femmes de Paris from **Trois Ballades de François Villon**, L 126a (1910)	SONGS	CD 22
Ballade des femmes de Paris from **Trois Ballades de François Villon**, L 126b (1910, orch. Debussy 1910)	SONGS	CD 23
Ballade que Villon feit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame from **Trois Ballades de François Villon**, L 126a (1910)	SONGS	CD 22
Ballade que Villon feit à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame from **Trois Ballades de François Villon**, L 126b (1910, orch. Debussy 1910)	SONGS	CD 23
Beau soir (Bourget), L 81 (1891)	SONGS	CD 21

Berceuse héroïque, L 140a (1914)	PIANO	CD 5
Berceuse héroïque, L 140b (1914)	ORCHESTRAL WORKS	CD 17
Berceuse sur une vieille chanson poitevine (Traditionel), L 100 (1899)	SONGS	CD 22
Caprice (Banville), L 6 (1880)	SONGS	CD 19
Chanson des brises (Bouilhet), L 32 (1882)	CHORAL WORKS	CD 24
Chanson espagnole (Musset), L 49 (1883)	SONGS	CD 20
Chevaux de bois (1885) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
Chevaux de bois (1888) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
Chevaux de bois (2nd version) (1903) from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63b	SONGS	CD 22
Children's Corner, L 119a (1906, 1908)	PIANO	CD 2
Children's Corner, L 119b (1906, 1908, orch. Caplet 1910)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire, L 70	SONGS	CD 20 & 21
Clair de lune (Vasnier version) (Verlaine), L 45 (1882)	SONGS	CD 19
Clair de lune (2nd version) from **Fêtes galantes**, First book (Verlaine), L 86 (1890)	SONGS	CD 21
Colloque sentimental (1st version) (Verlaine), L 114/3b (1904)	SONGS	CD 22
Colloque sentimental (2nd version) from **Fêtes galantes**, Second book (Verlaine), L 114 (1904)	SONGS	CD 22
Coquetterie posthume (Gautier), L 50 (1883)	SONGS	CD 20
« Crois mon conseil, chère Climène » from **Le Promenoir des deux amants** (L'Hermite), L 129 (1910)	SONGS	CD 22
C'est l'extase langoureuse (1887) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
C'est l'extase langoureuse from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63b (2nd version) (1903)	SONGS	CD 22
C'est l'extase langoureuse from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63d (2nd version) (1903, orch. Caplet 1912)	SONGS	CD 22
Dans le jardin (Gravollet), L 107 (1903)	SONGS	CD 22
Danse bohémienne, L 4 (1880)	PIANO	CD 1
De Fleurs from **Proses lyriques** (Debussy), L 90a (1893)	SONGS	CD 21
De Fleurs from **Proses lyriques** (Debussy), L 90b (1893, orch. Roger-Ducasse 1923)	SONGS	CD 21
De Grève from **Proses lyriques** (Debussy), L 90a (1892)	SONGS	CD 21
De Grève from **Proses lyriques** (Debussy), L 90b (1892, orch. Roger-Ducasse 1923)	SONGS	CD 21
De Rêve from **Proses lyriques** (Debussy), L 90a (1892)	SONGS	CD 21
De Rêve from **Proses lyriques** (Debussy), L 90b (1892, orch. Roger-Ducasse 1923)	SONGS	CD 21
De Soir from **Proses lyriques** (Debussy), L 90a (1893)	SONGS	CD 21
De Soir from **Proses lyriques** (Debussy), L 90b (1893, orch. Roger-Ducasse 1923)	SONGS	CD 21
Deux Danses, L 113a (1904)	ORCHESTRAL WORKS	CD 16
Deux Danses, L 113b (1904, transcr. 1904)	TWO PIANOS	CD 9
Diane, L 20 (1881)	PIANO FOUR HANDS	CD 7
Diane au bois (Banville), L 48 (1885-1887)	LYRIC WORKS	CD 26
Dieu ! Qu'il la fait bon regarder ! from **Trois Chansons de Charles d'Orléans**, for chorus (1st version), L 99a (1898)	CHORAL WORKS	CD 25
Dieu ! Qu'il la fait bon regarder ! from **Trois Chansons de Charles d'Orléans**, for chorus (2nd version), L 99b (1908)	CHORAL WORKS	CD 25
Divertissement, L 62 (1884)	PIANO FOUR HANDS	CD 7
D'un cahier d'esquisses, L 112 (1904)	PIANO	CD 2
Élégie, L 146 (1915)	PIANO	CD 5
En blanc et noir, L 139a (1915)	TWO PIANOS	CD 9
En sourdine (Vasnier version) (Verlaine), L 42 (1882)	SONGS	CD 19
En Sourdine (2nd version) from **Fêtes galantes**, First book (Verlaine), L 86 (1890)	SONGS	CD 21
Estampes, L 108 (1903)	PIANO	CD 2
Estampes: Pagodes, L 108b (1903, orch. Caplet 1923)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18

Étude retrouvée, L 143b (1915)	PIANO	CD 6
Études (First Book), L 143a (1915)	PIANO	CD 5
Études (Second Book), L 143b (1915)	PIANO	CD 6
Éventail from **Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé**, L 135 (1913)	SONGS	CD 23
Fantaisie pour piano et orchestre, L 72a (1st version) (1889-90)	ORCHESTRAL WORKS	CD 14
Fantaisie pour piano et orchestre, L 72b (2nd version) (after 1910?)	ORCHESTRAL WORKS	CD 14
Fantoches (1st version) (Verlaine), L 26 (1882)	SONGS	CD 19
Fantoches (2nd version) from **Fêtes galantes**, First book (Verlaine), L 86 (1890)	SONGS	CD 21
Fête galante (Banville), L 31 (1882)	SONGS	CD 19
Fêtes galantes, First book (Verlaine), L 86 (1890)	SONGS	CD 21
Fêtes galantes, Second book (Verlaine), L 114 (1904)	SONGS	CD 22
Fleur des blés (Girod), L 16 (1891 ?)	SONGS	CD 21
Flots, palmes, sables (Renaud), L 38 (1882)	SONGS	CD 19
Green (1886) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
Green (2nd version) (1903) from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63b	SONGS	CD 22
Green (2nd version) (1903, orch. Caplet) from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63c	SONG	CD 22
Harmonie du soir (1889) from **Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire**, L 70	SONGS	CD 20
Hommage à Haydn, L 123 (1909)	PIANO	CD 3
Il dort encore (Banville), L 34 (1882)	SONGS	CD 19
Il pleure dans mon cœur (1887) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
Il pleure dans mon cœur from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63b (2nd version) (1903)	SONGS	CD 22
Images (First Book), L 105 (1901-1905)	PIANO	CD 2
Images (Second Book), L 120 (1907)	PIANO	CD 3
Images [oubliées], L 94 (1894)	PIANO	CD 1
Images for orchestra, L 118a	ORCHESTRAL WORKS	CD 16
Images for orchestra, L 118b (1905-12, transcr. Caplet 1913)	TWO PIANOS	CD 10
Intermezzo, L 40 (1882)	PIANO FOUR HANDS	CD 7
Intermezzo, for cello and piano (1882?)	CHAMBER MUSIC	CD 12
Invocation (Lamartine), L 51a (1883)	CHORAL WORKS	CD 24
Invocation (Lamartine), L 51b (1883)	CHORAL WORKS	CD 24
Jane (Leconte de Lisle), L 13 (1881)	SONGS	CD 19
« Je tremble en voyant ton visage » from **Le Promenoir des deux amants** (L'Hermite), L 129 (1910)	SONGS	CD 22
Jeux, L 133a (1912-13)	ORCHESTRAL WORKS	CD 16
Jeux, L 133b (1912-13, réduction Debussy)	PIANO	CD 4
Khamma, L 132a (1911-12, orch. Debussy/Koechlin)	ORCHESTRAL WORKS	CD 17
Khamma, L 132b (1911-12, réduction Debussy)	PIANO	CD 4
La Belle au bois dormant (Hyspa), L 81 (1890)	SONGS	CD 21
La Boîte à joujoux, L 136a (1913)	PIANO	CD 5
La Boîte à joujoux, L 136b (1913, transcr. Debussy/Caplet)	ORCHESTRAL WORKS	CD 17
La Chevelure (1897) from **Trois Chansons de Bilitis** (Louÿs), L 97	SONGS	CD 22
La Chute de la Maison Usher (after Poe), fragments, L 121 (1908-1917)	STAGE WORKS	CD 30
La Damoiselle élue (after Rossetti), L 69a (1887-88)	CHORAL WORKS	CD 25
La Damoiselle élue (after Rossetti), L 69b (1887-88)	CHORAL WORKS	CD 25
La Fille aux cheveux de lin (Leconte de Lisle), L 15 (1881)	SONGS	CD 19
La Flûte de Pan (1897) from **Trois Chansons de Bilitis** (Louÿs), L 97	SONGS	CD 22
La Mer, L 111a (1903-05)	ORCHESTRAL WORKS	CD 15
La Mer, L 111b (1903-05)	PIANO FOUR HANDS	CD 8
La Mer, L 111c (1903-05, transcr. Caplet 1909)	TWO PIANOS	CD 10
La mer est plus belle que les cathédrales from **Trois Mélodies** (Verlaine), L 85 (1891)	SONGS	CD 21
La Mort des amants (1887) from **Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire**, L 70	SONGS	CD 20
La plus que lente, L 128a (1910)	PIANO	CD 3

La plus que lente, L 128b (1910, orch. 1912)	ORCHESTRAL WORKS	CD 16
La Romance d'Ariel (Bourget), L 58 (1884)	SONGS	CD 20
Le Balcon (1888) from **Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire**, L 70	SONGS	CD 20
Le Faune from **Fêtes galantes**, Second book (Verlaine), L 114 (1904)	SONGS	CD 22
Le Gladiateur (Moreau), L 52 (1883)	CANTATAS	CD 23
Le Jet d'eau (1889) from **Cinq Poèmes de Ch.Baudelaire**, L 70	SONGS	CD 20
Le Jet d'eau (1889, orch. Debussy 1907) from **Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire**, L 70	SONGS	CD 21
Le Lilas (Banville), L 36 (1882)	SONGS	CD 19
Le Martyre de saint Sébastien, L 130a	STAGE WORKS	CD 31-32
Le Martyre de saint Sébastien, L 130b (1912, arr. Claude Debussy)	STAGE WORKS	CD 32
Le Martyre de saint Sébastien, L 130c (1911, transcr. Caplet)	PIANO	CD 6
Le Matelot qui tombe à l'eau - Chanson triste (Bouchor), L 24 (1882)	SONGS	CD 19
Le Printemps (Barbier), L 60a (1884, arr. Lehn)	CHORAL WORKS	CD 24
Le Printemps (Barbier), L 60b (1884)	CHORAL WORKS	CD 24
Le Promenoir des deux amants (L'Hermite), L 129 (1910)	SONGS	CD 22
Le Roi Lear, L 116a (1904)	STAGE WORKS	CD 30
Le Roi Lear, L 116b (1904, orch. Roger-Ducasse 1926)	STAGE WORKS	CD 30
Le son du cor s'afflige from **Trois Mélodies** (Verlaine), L 85 (1891)	SONGS	CD 21
Le Tombeau des naïades (1898) from **Trois Chansons de Bilitis** (Louÿs), L 97	SONGS	CD 22
Le Triomphe de Bacchus, L 33 (1882)	PIANO FOUR HANDS	CD 7
Les Angélus (Le Roy), L 88 (1892)	SONGS	CD 21
Les Baisers (Banville), L 9 (1881)	SONGS	CD 19
Les Cloches (Bourget), L 66 (1891)	SONGS	CD 21
Les Elfes (Leconte de Lisle), L 25 (1882)	SONGS	CD 19
Les Ingénus from **Fêtes galantes**, Second book (Verlaine), L 114 (1904)	SONGS	CD 22
Les Papillons (Gautier), L 21 (1881)	SONGS	CD 19
Les Roses (Banville), L 28 (1882)	SONGS	CD 19
« Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon » (Baudelaire), L 150 (1917)	PIANO	CD 6
Lindaraja, L 103 (1901)	TWO PIANOS	CD 9
L'Archet (Cros), L 22 (1882)	SONGS	CD 19
L'échelonnement des haies from **Trois Mélodies** (Verlaine), L 85 (1891)	SONGS	CD 21
L'Enfant prodigue (Guinand), L 61a (1884)	CANTATAS	CD 23
L'Enfant prodigue (Guinand), L 61b (1884, revision Debussy/Caplet 1907)	CANTATAS	CD 24
L'Enfant prodigue, L 61c (1884, transcr. Debussy)	PIANO FOUR HANDS	CD 24
L'Isle joyeuse, L 109a (1903-04)	PIANO	CD 2
L'Isle joyeuse, L 109b (1903-04, orch. Molinari 1923)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
L'Ombre des arbres (1885) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
L'Ombre des arbres from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63b (2nd version) (1903)	SONGS	CD 22
Madrid (Musset), L 1 (1879)	SONGS	CD 19
Mandoline (Vasnier version) (Verlaine), L 43a (1882)	SONGS	CD 19
Mandoline (Published version) (Verlaine), L 43b (1890)	SONGS	CD 21
Marche écossaise sur un thème populaire, L 83a (1890)	PIANO FOUR HANDS	CD 8
Marche écossaise sur un thème populaire, L 83b (1893)	ORCHESTRAL WORKS	CD 14
Masques, L 110 (1903-04)	PIANO	CD 2
Mazurka, L 75 (1890-91)	PIANO	CD 1
Minstrels, L 125b (1910, arr. Debussy 1914)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Morceau de concours (*Musica*), L 117 (1904)	PIANO	CD 2
Musique (Bourget), L 54 (1883)	SONGS	CD 20
Musique de scène pour les Chansons de Bilitis (Louÿs), L 102 (1900-01)	CHAMBER MUSIC	CD 12
Nocturne, L 89 (1892)	PIANO	CD 1
Nocturne et Scherzo, L 39 (1882)	CHAMBER MUSIC	CD 12
Nocturnes, L 98a (1897-99)	ORCHESTRAL WORKS	CD 15
Nocturnes, L 98b (1897-99, transcr. Ravel 1909)	TWO PIANOS	CD 9
Noël des enfants qui n'ont plus de maison (Debussy), L 147a (1915)	SONGS	CD 23

Noël des enfants qui n'ont plus de maison (Debussy), L 147b (1915)	CHORUS	CD 25
Noël des enfants qui n'ont plus de maison, L 147c (1915, orch. Inghelbrecht 1949)	SONGS	CD 23
Nuit d'étoiles (Banville), L 2 (1880)	SONGS	CD 19
[Nuit sans fin] from **Nuits blanches** (Debussy), L 101 (1898)	SONGS	CD 22
Nuits blanches (Debussy), L 101 (1898)	SONGS	CD 22
Page d'album, L 141 (1914)	PIANO	CD 5
Pantomime (Verlaine), L 47 (1883)	SONGS	CD 19
Paysage sentimental (Bourget), L 55a (1883)	SONGS	CD 20
Paysage sentimental (Published version) (Bourget), L 55b (1891)	SONGS	CD 21
Pelléas et Mélisande (Maeterlinck), L 93 (1893-1902)	OPERA	CD 28-30
Petite pièce, L 127 (1910)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Petite suite, L 71a (1888-89)	PIANO FOUR HANDS	CD 8
Petite suite, L 71b (1888-89, orch. Büsser 1907)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
Pierrot (Banville), L 30 (1882)	SONGS	CD 19
Placet futile from **Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé**, L 135 (1913)	SONGS	CD 23
Pour le piano, L 95 (1896, 1901)	PIANO	CD 2
Pour le piano: Sarabande, L 95b (1896, orch. Ravel 1922)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
[Pourquoi ?] from **Nuits blanches** (Debussy), L 101 (1898)	SONGS	CD 22
Prélude à l'après-midi d'un faune, L 87a (1891-94)	ORCHESTRAL WORKS	CD 15
Prélude à l'après-midi d'un faune, L 87b (1891-94, transcr. 1894)	TWO PIANOS	CD 9
Prélude à l'après-midi d'un faune, L 87b (1891-94, transcr. Ravel 1909)	PIANO FOUR HANDS	CD 8
Préludes (First Book), L 125 (1909-10)	PIANO	CD 3
Préludes (Second Book), L 131 (1911-12)	PIANO	CD 4
Préludes (First book): La fille aux cheveux de lin, L 63/2c (1887, arr. for violin and piano by Hartmann 1914)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Première Rapsodie, L 124a (1909-10)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Première Rapsodie, L 124b (1909-10)	ORCHESTRAL WORKS	CD 16
Première Suite d'orchestre, L 46a (1883)	PIANO FOUR HANDS	CD 7
Première Suite d'orchestre, L 46b (1883)	ORCHESTRAL WORKS	CD 14
Printemps, L 68a (1887, reconstruction Bongers)	CHORAL WORKS	CD 25
Printemps, L 68b (1884)	PIANO FOUR HANDS	CD 7
Printemps, L 68c (1887, orch. Büsser 1912)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
Proses lyriques (Debussy), L 90a (1893)	SONGS	CD 21
Proses lyriques (Debussy), L 90b (1893, orch. Roger-Ducasse 1923)	SONGS	CD 21
Quand j'ai ouy le tabourin sonner from **Trois Chansons de Charles d'Orléans**, for chorus (2nd version), L 99b (1908)	CHORAL WORKS	CD 25
Rapsodie for saxophone and orchestra, L 104 (1901-08, arr. Roger-Ducasse 1919)	ORCHESTRAL WORKS	CD 15
Recueillement (1889) from **Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire**, L 70	SONGS	CD 20
Regret (Bourget), L 59 (1884)	SONGS	CD 20
Rêverie (Banville), L 3 (1882)	SONGS	CD 19
Rêverie, L 76 (1890-91)	PIANO	CD 1
Rodrigue et Chimène (Mendès), L 80 (1890-93, arr. Langham Smith, orch. Denisov)	OPERA	CD 26-27
Romance (L'Âme évaporée) (Bourget), L 65 (1891)	SONGS	CD 21
Romance (Non, les baisers d'amour) (Bouchor), L 23 (1882)	SONGS	CD 19
Romance (Silence ineffable de l'heure) (Bourget), L 53 (1883)	SONGS	CD 20
Romance (Voici que le printemps) (Bourget), L 56a (1884)	SONGS	CD 20
Romance (Voici que le printemps) (Bourget), L 56b (1890 ?)	SONGS	CD 21
Rondeau (Musset), L 17 (1881)	SONGS	CD 19
Rondel chinois (Dillard), L 11 (1881)	SONGS	CD 19
Rondel « Le temps a laissié son manteau » (Charles d'Orléans) from **Trois Chansons de France**, L 115 (1904)	SONGS	CD 22
Rondel « Pour ce que Plaisance est morte » (Charles d'Orléans) from **Trois Chansons de France**, L 115 (1904)	SONGS	CD 22
Salut printemps (Comte de Ségur), L 37a (1882)	CHORAL WORKS	CD 24
Salut printemps (Comte de Ségur), L 37b (1882)	CHORAL WORKS	CD 24

Séguidille (Gautier), L 44 (1883)	SONGS	CD 20
Sérénade (Banville), L 29 (1882)	SONGS	CD 19
Six Épigraphes antiques, L 139a (1914-15)	PIANO FOUR HANDS	CD 8
Six Épigraphes antiques, L 139b (1914-15)	PIANO	CD 5
Sonata for cello and piano, L 144 (1915)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Sonata for flute, viola and harp, L 145 (1915)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Sonata for violin and piano, L 148 (1916-17)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Souhait (Banville), L 18 (1881)	SONGS	CD 19
Soupir from **Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé**, L 135 (1913)	SONGS	CD 23
Spleen (1888) from **Ariettes** (Verlaine), L 63a	SONGS	CD 20
Spleen (2nd version) (1903) from **Ariettes oubliées** (Verlaine), L 63b	SONGS	CD 22
String Quartet in G minor, Op. 10, L 91 (1892-93)	CHAMBER MUSIC	CD 12
Suite bergamasque, L 82 (1890, rev. 1905)	PIANO	CD 1
Suite bergamasque: Clair de lune, L 82b (1890-1905, orch. Caplet 1922)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
Symphonie en *si* mineur, L 8 (1880-81)	PIANO FOUR HANDS	CD 6
Syrinx, L 137 (1913)	CHAMBER MUSIC	CD 13
Tarentelle styrienne, L 77a (1890-91)	PIANO	CD 1
Tarentelle styrienne, L 77b (1890, orch. Ravel 1922)	ORCHESTRAL WORKS	CD 18
Le petit nègre (cake-walk), L 122 (1909)	PIANO	CD 3
Tragédie (Valade after Heine), L 12 (1881)	SONGS	CD 19
Trio for piano, violin and cello in G, L 5 (1880)	CHAMBER MUSIC	CD 12
Triolet à Philis (Zéphyr) (Banville), L 19 (1881)	SONGS	CD 19
Trois Ballades de François Villon, L 126a (1910)	SONGS	CD 22
Trois Ballades de François Villon, L 126b (1910, orch. Debussy 1910)	SONGS	CD 23
Trois Chansons de Bilitis (Louÿs), L 97	SONGS	CD 22
Trois Chansons de Charles d'Orléans, for chorus (1st version), L 99a (1898)	CHORAL WORKS	CD 25
Trois Chansons de Charles d'Orléans, for chorus (2nd version), L 99b (1908)	CHORAL WORKS	CD 25
Trois Chansons de France, L 115 (1904)	SONGS	CD 22
Trois Mélodies (Verlaine), L 85 (1891)	SONGS	CD 21
Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, L 135 (1913)	SONGS	CD 23
Valse romantique, L 79 (1890-91)	PIANO	CD 1
Yver, vous n'estes qu'un villain from **Trois Chansons de Charles d'Orléans**, for chorus (1st version), L 99a (1898)	CHORAL WORKS	CD 25
Yver, vous n'estes qu'un villain from **Trois Chansons de Charles d'Orléans**, for chorus (2nd version), L 99b (1908)	CHORAL WORKS	CD 25

TRANSCRIPTIONS & ORCHESTRATION BY CLAUDE DEBUSSY

JOACHIM RAFF 1822-1882		
Humoresque en forme de valse, Op. 159 (transcr. 1893)	**PIANO**	**CD 6**
CAMILLE SAINT-SAËNS 1835-1921		
Caprice pour piano, sur les airs de ballet d'*Alceste* de Gluck (transcr. 1891)	**TWO PIANOS**	**CD 11**
Étienne Marcel, airs de ballet (transcr. 1890)	**TWO PIANOS**	**CD 11**
Introduction et Rondo capriccioso, Op. 28 (transcr. 1889)	**TWO PIANOS**	**CD 11**
Symphony No. 2 in A minor, Op. 55 (transcr. 1890)	**TWO PIANOS**	**CD 11**
ERIK SATIE 1866-1925		
Two Gymnopédies (Nos. 3 & 1) (1888, orch. 1896)	**ORCHESTRAL WORKS**	**CD 17**
ROBERT SCHUMANN 1810-1856		
6 Studien in kanonischer Form, Op. 56 (transcr. 1891)	**TWO PIANOS**	**CD 11**
Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder, Op. 85: IX. Am Springbrunnen (À la fontaine) (transcr. 1903)	**PIANO**	**CD 2**
PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY 1840-1893		
Swan Lake (Le Lac des cygnes), Op. 20: 3 Dances (transcr. 1880)	**PIANO FOUR HANDS**	**CD 8**
RICHARD WAGNER 1813-1883		
Der fliegende Holländer, WWV 63: Overture (transcr. 1889)	**TWO PIANOS**	**CD 10**